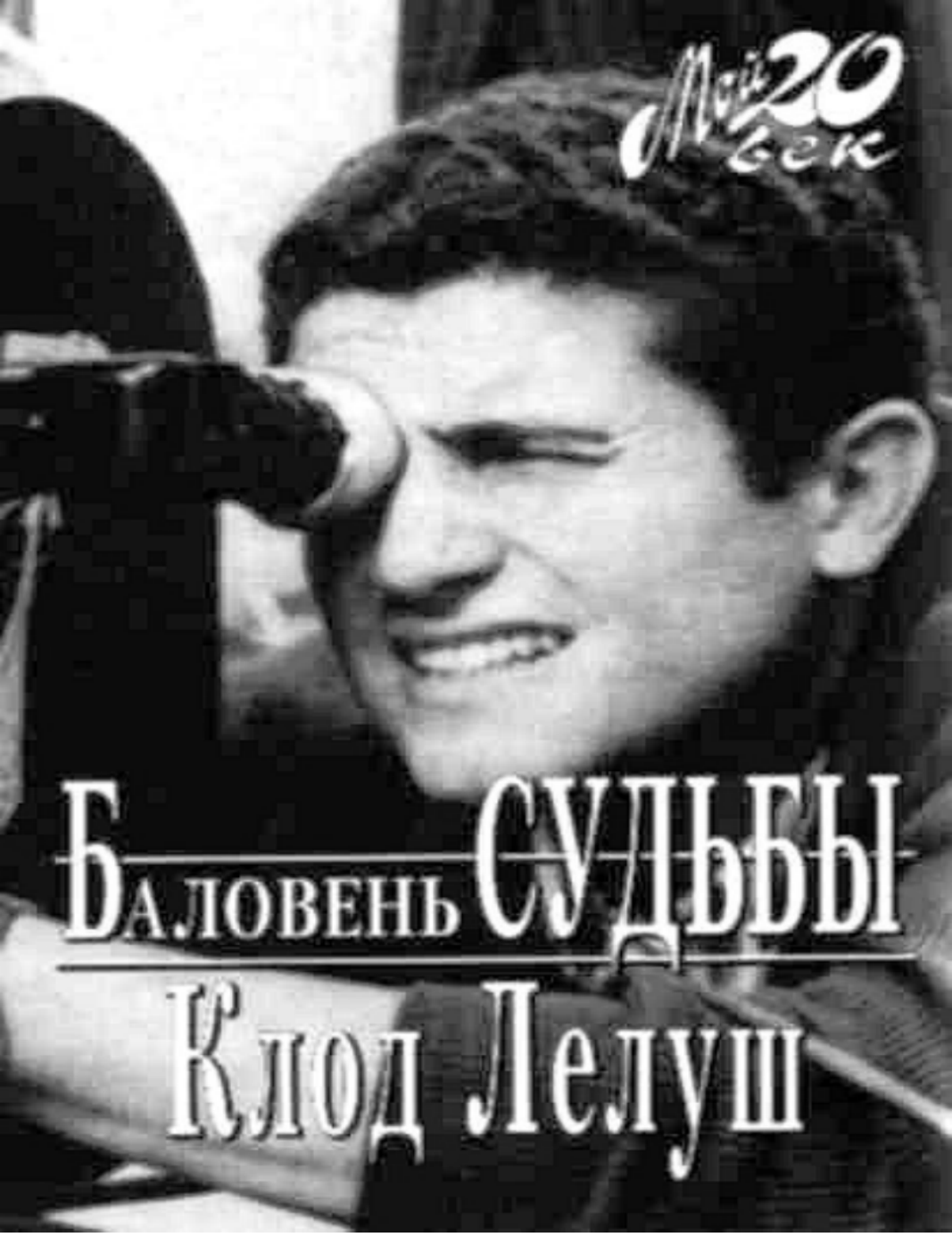


Баловень судьбы

Клод Лелуш


SHOUT
SHARE
IT

Annotation

В книге «Баловень судьбы» знаменитый французский кинорежиссер Клод Лелуш вспоминает свои первые шаги в кино (начинал он с короткометражек, в которых соглашались играть его друзья), своих коллег-режиссеров, талантливых актеров, снимавшихся в его фильмах - Анни Жирардо и Жана Поля Бельмондо, Лино Вентуру и Ива Монтана, Мишель Морган и Робера Оссейна... И свою жизнь, давшую ему счастье творчества.

«Я считаю, что самый великий художник во Вселенной - это сама жизнь. Никто не в силах ее превзойти в фантазиях и таланте. Она всегда была и будет моим единственным источником вдохновения и высшим судьей».

- Клод Лелуш
  - ПРЕДИСЛОВИЕ
  - ЧЕРНЫЙ ГОД
  - «ЛЕТЯТ ЖУРАВЛИ»
  - МОЯ ГЕРОИЧЕСКАЯ МАТЬ…
  - СКОПИТОНЫ И РЕКЛАМА
  - ОДНА ДЕВУШКА И ДРУЗЬЯ
  - ЧЕЛОВЕК С АККОРДЕОНОМ
  - НЕРВ ВОЙНЫ
  - АНУК
  - КОМПАНЬОН «ЮНАЙТЕД АРТИСТС»
  - ГОНКА
  - ЖЕЛАНИЯ ПУТЕШЕСТВОВАТЬ
  - «НОВАЯ ВОЛНА»
  - ИЗ ГОЛЛИВУДА ВО ВЬЕТНАМ
  - БУРИ НА КРУАЗЕТТ
  - НАПОЛЕОН В КОМПАНИИ «ФИЛЬМЫ 13»
  - ВЕЛИКИЙ ЖАК
  - «РОЛЛС» МЕЛЬВИЛЯ
  - ГАБЕН, МОРГАН И… ЧАПЛИН
  - АНУК
  - СВИДАНИЕ
  - СМЕРТЬ ЧЕЛОВЕКА
  - ВИВАТ, ЖИЗНЬ!
  - ПРЕКРАСНЫЕ ИСТОРИИ
  - И ВСЕ ЭТО-РАДИ ЖЕНЩИН
  - КИНОЗВЕЗДА ПО ИМЕНИ ТАЛИ
  - СЛУЧАЙНОСТИ И… ВСПЫШКИ
  - АВАНТЮРИСТКИ ВЫСОКОГО ПОЛЕТА

- КИНО, ВПЕРЕД!
- КОНЕЦ ДЕСЯТИ ЗАПОВЕДЕЙ
- КОРОТКОЕ ЗАМЫКАНИЕ В ЦЕПОЧКЕ РАСКРУЧЕННЫХ КРИТИКОВ
- СОВРЕМЕННОСТЬ НА ЛАЗУРНОМ ФОНЕ
- УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН
- ИЛЛЮСТРАЦИИ

- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13
  - 14
  - 15
  - 16
  - 17
  - 18
  - 19
  - 20
  - 21
  - 22
  - 23
  - 24
  - 25
  - 26
  - 27
  - 28
  - 29
  - 30
  - 31
  - 32
  - 33
  - 34
  - 35
  - 36

- ○ 37
- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60
- ○ 61
- ○ 62
- ○ 63
- ○ 64
- ○ 65
- ○ 66
- ○ 67
- ○ 68
- ○ 69
- ○ 70
- ○ 71
- ○ 72
- ○ 73
- ○ 74
- ○ 75
- ○ 76
- ○ 77
- ○ 78
- ○ 79
- ○ 80

○ 81

Клод Лелуш
Баловень судьбы

Каждый человек одинок, и всем плевать на всех, а наши страдания — это необитаемый остров

Альбер Коэн. Книга о моей матери

ПРЕДИСЛОВИЕ

Эпизод 1. Натурная съемка, дневной свет. Пейзаж: сельская местность близ Овер-сюр-Уаз, 1890 год. Винсент Ван Гог на склоне дней рисует одну из последних картин. Вдруг его охватывает непреодолимое желание опорожнить кишечник. Что он и делает в нескольких метрах от мольберта, прямо посреди пшеничного поля. Тысячи мух тотчас осаждают одно из последних «произведений» гения и с наслаждением бросаются на добычу. Камера следует за одной из них до города Экс-ан-Прованс, где муха садится на колыбель новорожденного, кусает и заражает его. К дрожащему в лихорадке младенцу срочно вызывают семейного врача. Через двадцать лет ставший взрослым ребенок в Париже на вернисаже своей первой выставки. На вопрос журналиста, чем объяснить его страстное увлечение Ван Гогом, молодой художник отвечает, что он ничего не может сказать по этому поводу.

Все это будет первой сценой фильма, который я надеюсь когда-нибудь снять и назвать «Косвенные действия». Основная его мысль проста: жизнь каждого человека есть следствие бесконечного ряда косвенных действий различных событий, столкновений между людьми, случайных встреч, каждая из которых предопределена и неизбежна. «Косвенные действия» — так могла бы называться и эта книга, иллюстрирующая главный вывод из шестидесяти лет моих наблюдений: жизнь непредсказуема, как сводка погоды. Мне никогда не удавалось составить мою сводку заранее, хотя бы на двое суток вперед. Темой этой книги является то неизбежное, что мы не способны предвидеть. Все художники, эти любимчики Господа Бога, никогда не знающие, откуда взялся их талант (ведь они всю свою жизнь в отпуске, особенно когда работают), должны были бы, по крайней мере один-единственный раз, справить естественную нужду на природе. Самые красивые цветы растут на навозе, как известно, и кому как не мне знать, что неудача — это удобрение успеха. Веками врачи изучали испражнения больных, чтобы поставить свой диагноз. Если наше хорошее здоровье часто опознается по нашим экскрементам, это означает, что по ним, в известном смысле, можно судить и о недостатках наших душевных свойств. Любопытство, этот «гнусный недостаток», есть, по моему мнению, основное достоинство кинорежиссера. Нельзя снимать жизнь, предварительно не столкнувшись с ней. Нельзя верить и заставить поверить во что-либо, если оно не оставило в вас душевных ран. Каждый мой сценарий родился из жизненного

опыта.

Первой своей камерой я обязан тому, что завалил экзамен на бакалавра. Да ведь и собственно эту книгу я написал в память о той неудаче, с которой началась моя карьера кинорежиссера. Она посвящена всем, кто проваливался на экзаменах, всем самоучкам, всем дурацким колпакам, всем, кого выгоняли из класса и ставили в угол, потому что занятиям они предпочитали школьный двор. А также всем, кто думает, что кино — удел элиты, вышедшей из Высших школ. Наоборот, да будет им известно, что эта профессия была придумана для них. Что кино требует единственного диплома — любви к жизни и мужества рисковать. Кино создано для всех, кто влюблен в него до безумия и чьим величайшим недостатком является любопытство. Я хотел написать эту книгу на два голоса, ибо прошлое — во всяком случае, мое прошлое — меня не интересует. Я всегда жил в настоящем и в будущем, и мне было бы скучно рассказывать самому себе о жизни, с которой я знаком до мельчайших подробностей. Мне был нужен посторонний взгляд, одновременно страстно увлеченный и критический, любопытный свидетель моих косвенных действий, который, находя удовольствие в моих рассказах, вызывал бы у меня такое чувство, будто я заново открываю сценарий моей собственной жизни. Я рад предложить это повествование читателю так же, как я предложил его Жану Филиппу Шатрье: в забавной форме.

Эта книга посвящается моим семерым детям с надеждой на то, что они, как и я, сумеют добиться того, что жизнь будет баловать их.

ЧЕРНЫЙ ГОД

Меня разбудил шум моря. Отдаленный и ритмичный, успокаивающий рокот. Отдаленный потому, что был отлив и с такого расстояния в тумане, укутывающем рассвет, волны едва различались. Успокаивающий потому, что океан давал мне знать: я еще жив. Стекла в машине, за рулем которой я заснул, от моего дыхания запотели, став почти непрозрачными. Локтем я слегка протер ветровое стекло. Кабину залил какой-то импрессионистический свет. Тот мягкий волшебный свет, который можно увидеть только здесь и в который я влюблен с детства. Еще не успев проснуться, я зажмурился. Опустил стекло. Соленый воздух наполнил легкие. Именно на этот берег меня выбрасывало после каждой бури. А последняя чуть было меня не погубила. Часть ночи я ехал, не сбавляя скорости. Сказать, что я хотел умереть, вероятно, было бы преувеличением: инстинкт жизни всегда брал во мне верх. Однако я в самом деле не раз рисковал попасть в аварию, увлекаемый огромной пустотой в душе, трагическим безразличием, свойственным тем, кому больше нечего терять. В ту ночь я поймал себя на мысли, что, если разобьюсь, никто горевать не будет. Это, наверное, было уже слишком. Но, во всяком случае, одно предсказание едва не сбылось — предсказание журналиста, который однажды написал: «Клод Лелуш… Хорошенько запомните это имя. Больше вы не услышите его никогда».

Голос Пьера в телефонной трубке меня огорошивает: — Это катастрофа! Они единодушны! Они категорически против фильма. И против меня! Я все слышал: «Вы позорите себя, выпуская фильмы этого субъекта», «Уничтожьте ролики, это в ваших интересах. Речь идет о вашей репутации», «Это возмутительное ничтожество».

Бедняга Бронберже. Единственный человек из кинематографического круга, кто с самого начала верил в меня. Несмотря на симпатию Пьера ко мне, по его тону прекрасно видно, что он не может сдержать злость. Он даже находит некое мазохистское наслаждение в самобичевании, не заботясь о том, чтобы избавить меня от пересказа тех суждений, которые ему высказали парижские профессионалы после просмотра «Решающих мгновений» комиссией, отбирающей фильмы на фестивали. С ним они церемонились не больше, чем с фильмом или его автором. Однако ведь именно Пьеру принадлежала идея этого фильма. Он верил в него со всей убежденностью, на какую способен. Со вчерашнего вечера он наполовину разорен. А я

разорен полностью, так как вложил в «Решающие мгновения» весь капитал, которым располагала моя молодая кинофирма «Фильмы 13». Мы играли по крупному. И мы проиграли. После единодушного отказа всех кинопрокатчиков реакция отборочной комиссии была последним ударом. В конце концов, критики И профессионалы, набросившиеся на меня с первых моих шагов в кино, видимо, правы, отказывая мне в каком-либо будущем в этом ремесле. Я вскочил в машину и помчался в небытие. Я ехал в Довиль со скоростью более двухсот километров в час. В минуты отчаяний у меня всегда пробуждается некий рефлекс. Пока я буду ехать, новый день не наступит. Провал, который, как я считал, навсегда кладет конец моей карьере, окончательно не свершится. Часа в три ночи машина сама встала, увязнув в песке. Уткнувшись в море, границу моего отчаяния, я не могу ехать дальше.

Это походило на ураган, на шквал. В битком набитом зале люди орут, вопят, рычат. Оскорбления обрушиваются и бьют меня, как сильные волны. В начале показа я тем не менее пережил иллюзию триумфа. В первом плане фильма камера следует по улице за женским задом. Слова названия «Человеческая сущность» возникают из этой мясистой части тела. Удивленный таким гэгом, зал разражается аплодисментами. Прячась в коридоре, откуда через приоткрытую дверь наблюдаю за поведением зрителей, я уже представляю себя в вечер вручения «Оскара». Спустя минуту первые свистки означают конец мечты. Негодующие возгласы уже не прекратятся вплоть до финальных титров и будут продолжаться даже после показа. Одиноко скорчившись в углу, я переживаю полтора часа абсолютного ужаса. Эти полтора часа, я понимаю, останутся самыми долгими полутора часами во всей моей жизни. Небо рушится мне на голову. Я топчусь на месте, уговаривая себя: «Ланглуа сказал, что это шедевр… Ланглуа сказал, что это шедевр…» Я цепляюсь за эту единственную положительную оценку, убеждая себя в нее поверить.

Когда зажегся свет и зрители начали расходиться, меня охватил последний прилив энергии, реакция выживания, которая заключалась в том, чтобы отыскать глазами Анри Ланглуа. Одного одобрительного слова, единственного благоприятного замечания с его стороны хватило бы, я это знаю, чтобы воскресить меня хота бы на время. Взгляд мой блуждал напрасно. Ланглуа ускользнул до конца просмотра. В несчастье мой союзник отступил. На этот раз я действительно одинок. Присутствие моей семьи лишь усугубляло одиночество. Я наивно пригласил семью в полном составе, чтобы она разделила со мной мое торжество. Отец, моя верная и надежная опора, плачет. В его затуманенных

слезами глазах я читаю все отчаяние мира. Отныне моя мать и он убедились, что я ошибся в выборе пути. Начиная с этого трагического вечера обыденная жизнь в доме стала невыносимой. Отец, у которого надежда не умирает так легко — эта его черта передалась и мне, — держится за мысль, что прием фильма публикой сгладит унижение от этого проклятого показа. Тогда я начинаю ломать комедию. Каждый вечер, приходя домой, я торжествующе сообщаю отцу, что «Человеческая сущность» вскоре найдет прокатчика. Он улыбается мне с таким видом, будто восклицает: «Браво, сын мой!» В глубине души я, однако, понимаю, что он не поддается на обман. Через два месяца после этого страшного публичного унижения мой отец умер от инфаркта. Я не могу не усматривать тут причинной связи. И я понимаю, что всю жизнь буду страдать, думая, что, наверное, он умер от этого разочарования, от того неисцелимого горя, которое именно я ему причинил.

Голосом в телефонной трубке говорит само кино, воплощенное в одном человеке, — Анри Ланглуа. Руководитель Французской синематеки — это живая легенда. Своего рода духовный отец «Новой волны», этот гигант (во всех смыслах) с набитым греческими сандвичами пузом, которое всюду появляется раньше его самого, присуждает медали и грамоты как молодым постановщикам, так и признанным режиссерам. Никто не смеет обжаловать его приговоры, которые низвергаются, словно молнии с Олимпа. Его неодобрительный отзыв ломает карьеру кинорежиссера так же, как злая критическая статья Жана Жака Готье (в то время он писал в «Фигаро») изничтожает судьбу пьесы. Зато доброе слово, даже снисходительно оброненное, равнозначно «Оскару». К этому-то человеку я, в то время молодой, никому не известный режиссер, и осмелился обратиться.

За несколько месяцев до того, 13 марта 1960 года, я основал киностудию «Фильмы 13». И, не сбавляя темпа, снял свои первый полнометражный фильм «Человеческая сущность», снял за три недели и за невероятные деньги — семьдесят тысяч франков. Часть этих денег я взял в долг. Остальные составила премия, которую мне принесла короткометражка, вознагражденная телевидением Канады. Фильм рассказывает о первом дне одной пары, о том мгновении, когда мужчина и женщина обмениваются первым взглядом еще раньше, чем обращаются друг к другу с первым словом. Подобно тому, как некоторые индусы отсчитывают возраст человека с мгновения его зачатия, мне представляется, что истинное начало любовной истории находится именно в этой точке пространства и времени, задолго

до первой физической близости. С этого мгновения другой уже проникает в наше бессознательное и готовится войти в нашу жизнь. Снимая почти весь фильм на натуре, на улицах Парижа, я решил сыграть главную роль, чтобы заставить прохожих реагировать на мои жесты или мои поступки. Это был в некотором роде способ управлять людьми вопреки их желанию и без их ведома; примерно так снимают операторы из передачи «Скрытой камерой».

Законченный фильм я показал нескольким знакомым, которые сначала расхваливали меня, об этом я узнал позже, а потом принялись обливать грязью. Столь резкая смена оценок не поколебала моей уверенности в том, что я снял шедевр. Я был в том возрасте, когда у человека есть лишь одна обязанность — обязанность ничего не бояться. По телефону я смело представился Анри Ланглуа тем, кем и был: молодой режиссер, которому не терпится представить ему на суд свое первое произведение. «Я самым гордым был, я уже личностью себя считал…» — пел Жак Брель. Гуру волшебного фонаря выслушал меня и предложил:

— Приходи сегодня днем и покажи мне твой фильм в зале на улице Ульм.

Дело было во вторник. Входя в этот храм ревнителей кино, я чувствовал себя уже не столь уверенным. С сердечным трепетом я вручаю мои ролики киномеханику, привыкшему видеть вереницу подобных нахалов. В зале только Анри Ланглуа. Он величественным жестом поднимает руку. Свет гаснет, и киномеханик запускает фильм. Я не посмел сесть ни рядом с мэтром, ни даже позади него. Все время просмотра я проведу в коридоре, расхаживая взад и вперед. Изредка я, трепеща от страха, рискую заглянуть в вал. В темноте я замечаю внушительную фигуру Ланглуа, которая вырисовывается на экране. Когда зажигается свет, я робко толкаю дверь. Ланглуа тяжело встает. Он огромен. Он гораздо крупнее чем я себе представлял. Походкой динозавра он приближается ко мне — я здорово трушу — и изрекает свой приговор:

— Это шедевр. В субботу вечером я покажу его в Синематеке.

Мне кажется, я теряю сознание от счастья. Мне двадцать два года, что наверняка, делает меня одним из самых молодых режиссеров всех времен, и я вступаю в Синематеку, словно в Пантеон (он, кстати, в двух шагах от нее). Пока я бегу в Сантье, к другу моего отца, чтобы просить его сшить белый смокинг, достойный моего посвящения в сан кинорежиссера!

«Ланглуа сказал, что это шедевр… Ланглуа сказал, что это шедевр…»

Я могу лишь цепляться за эту фразу, когда через четыре дня свист и шиканье зрителей смоют все мои мечты потоком оскорблений. На вечернем субботнем сеансе зал всегда полон. Это масса приглашенных Ланглуа парижских интеллектуалов, самых заядлых кинолюбителей и — разумеется — критиков. Начиная с самых грозных, пишущих в знаменитых «Кайе дю синена». Ни один из них не пропускает эту еженедельную встречу. Тем более если Анри Ланглуа собственной персоной поддерживает, что он и делает, первый фильм молодого режиссера: считается, что этот фильм не может не быть интересным. Разве может случиться такое, что руководитель Французской синематеки окажется единственным в мире человеком, кому нравится мой фильм? Не имея возможности задать Анри Ланглуа этот вопрос, я жду, когда зал опустеет, и отправляюсь в кабину киномеханика забрать мои ролики. Именно от него я и узнал подноготную всей этой истории. Анри Ланглуа, пожирающий пищу, словно людоед, имеет обыкновение после обеда устраивать себе пищеварительную сиесту. Прошлый вторник на протяжении всего показа моего фильма он спал глубоким сном! Почему же тогда он решил включить в программу Синематеки фильм, из которого он не видел ни одной минуты? Вероятно, чтобы подстраховаться. На тот случай, если упомянутый молодой кинорежиссер окажется талантлив. Он не хотел рисковать, чтобы позднее слышать упреки в том, что он проморгал Лелуша. Я, во всяком случае, именно так все это и понимаю.

Зато меня не проморгал «Кайе дю синема». Ведь в ближайшем номере кто-то, мне не известный, написал слова, отметившие меня каленым железом: «Клод Лелуш… Хорошенько запомните это имя. Больше вы не услышите его никогда». Вместо критики мой фильм удостоился лишь этих трех строчек. Обладай я хоть малейшим здравым смыслом, я забросил бы свою камеру в дальний ящик и поискал бы себе «настоящую» профессию но здравый смысл не в моем характере.

Несмотря на нанесенное мне откровенное оскорбление, я показываю мой фильм в парижском Институте художественного и экспериментального кино. Я первый удивлен тем, какой прием он там встретил. Некий Морис Лемэтр,[1] литератор, счел «Человеческую сущность» «интересным» фильмом. Его анализ даже выявил нечто такое, что от меня ускользнуло.[2] На основании этого положительного отзыва Институт решил включить мой фильм в программу экспериментального кинотеатра на улице Комартен. Он шел там неделю, в течение которой в зале оказывалось десятка два, не более, зрителей;

вероятно, их туда загонял дождь. Фильм вскоре перестали показывать, сняли с афиши, приговорили к погребению в его металлическом гробу.

Однако… Через два дня телефонный звонок дал авантюре новый импульс. Человека, который мне звонил, звали Бронберже.[3] Во французском кино он был тем, кем для Голливуда в его героическую эпоху были Дэррил Занук[4] или Луи Б. Мейер[5] Продюсер Ренуара, Рене Клера, Бюнюэля, Л'Эрбье, первых фильмов Александра Астрюка, Алена Рене, Франсуа Трюффо был просто-напросто Продюсером в полном смысле слова. Он сообщил мне, что смотрел мой фильм, а это уже само по себе было поразительной новостью. Он не скрыл от меня, что нашел фильм неудачным (противоположное было бы куда более ошеломляющим), но, по его мнению, все-таки сумел разглядеть в «Человеческой сущности» кое-какие достоинства. Отдельные планы даже навели его на мысль, что я не совсем лишен таланта. Короче, он считает меня способным поставить другой фильм. Бронберже предлагает мне зайти к нему в офис. Я бросаюсь туда. Там меня ждал ушат холодной воды, когда знаменитый продюсер предложил мне урезать мой фильм, чтобы сохранить самое лучшее. То, что он называет «лучшим», после склейки не превысит размера короткометражки. Но зато она будет «маленьким шедевром», уверяет он. Меня возмущает перспектива увидеть мой фильм на обрезном станке, и я категорически отвергаю это предложение. Бронберже, понимающий пылкость моей молодости, на меня не сердится. Я же открываю в нем человека, свободного от предрассудков, способного противостоять враждебным ветрам и брать ответственность за свои мимолетные увлечения. Эта благожелательность по отношению ко мне не мешает ему быть откровенным и предупредить меня, что в течение долгих лет мне, словно клеймо Позора, придется носить на своем имени тот вечер в Синематеке.

— Если бы вы показали мне ваш фильм раньше, — сказал он, — я бы вам категорически отсоветовал демонстрировать его в таком виде. Вам долго придется приходить в себя. Отныне вам приклеили ярлык, вас упрятали в ящик, из которого вам будет практически невозможно выбраться.

Но за несколько секунд до того, как я окончательно пал духом, он предсказывает, что именно эта неудача придаст мне силу.

— Силу, которая, может быть, позволит вам делать иные фильмы, — говорит он. — Вся ваша жизнь уйдет на то, что вы будете расплачиваться с интеллигенцией за этот катастрофический показ. Но именно это заставит вас двигаться

вперед.

В заключение он протягивает мне ключи от рая:

— Я был бы рад работать с вами.

Эта фраза перевернула мою жизнь.

Вопреки тому, что Пьер Бронберже высказал мне о «Человеческой сущности», вопреки уважению и восхищению, какие он у меня вызывает, я, несмотря на его мнение, упорно, любой ценой хочу найти прокатчика моему фильму. Мной движет не только гордость: «Человеческая сущность» поглотила то немногое, чем я располагал, и оставила меня в долгах. Выход фильма на экран, может быть, помог бы мне их выплатить. Я уже безуспешно попытался обобрать столицу. Теперь необходимо обратить взор на заграницу. Фестиваль вроде Венецианского, например, представлял собой еще невозделанное поле, имело смысл отправиться туда на охоту за прокатчиками. Фестиваль открывался через несколько дней. Все мое состояние заключалось в стареньком «Аронде»[6] и роликах моего фильма. Денег же я взял ровно столько, чтобы их хватило на бензин до Венеции. Ко времени отъезда мне даже не удалось найти друга, чтобы тот морально поддержал меня в этой экспедиции.

Приехав, я обосновался в единственном отеле, который был мне по карману, — в кемпинге Венеции! Оставалось найти зал, где можно было бы принять иностранных кинопрокатчиков. Они, я в этом не сомневался, толпой хлынут на просмотр. В конце концов я отыскал догадливого человека, киномеханика одного из крохотных кинотеатров города дожей. За крайне скромную сумму он согласился устроить один-единственный сеанс моего фильма, который должен был состояться на следующий день, вечером, между семнадцатью и девятнадцатью часами.

Ночь я провел в моей палатке, от руки написав несколько сотен; приглашений. Утром, отдав мои последние лиры портье отеля, где остановились VIP, я добился обещания, что приглашения будут им вручены. В семнадцать часов я томился ожиданием перед дверью в «мой» зал, готовый изложить все мыслимые доводы, чтобы заинтересовать кинораспространителей, которые придут. Время шло, но никто не появлялся. Я никак не мог в это поверить. Мой сеанс тем не менее должен был состояться вне времени конкурсных просмотров и других официальных мероприятий. Если бы сияло солнце, я утешался бы тем, что убеждал себя: все на пляже… Однако погода стояла безнадежно пасмурная. Киномеханик готовился отменить сеанс. Я умолял его потерпеть еще минут пять, на тот случай, если… И

вдруг чудо свершилось. Явился спаситель с моим приглашением в руке. Я встречаю его как главу государства, прибывшего с официальным визитом. По его акценту я догадываюсь, что это бельгиец. В свой черед, я представляюсь как режиссер, продюсер и исполнитель главной роли фильма. Кажется, я читаю легкое изумление на лице моего «клиента», который, вероятно, ожидал, что его примет пресс-атташе. Я усаживаю его возможно удобнее и подаю киномеханику знак начинать. Я охвачен синдромом «Перретта и горшок с молоком». И мысленно уже вижу, как мой фильм с успехом идет в Брюсселе. С этой минуты я снова могу надеяться на самое лучшее. Страну за страной мой фильм обойдет весь мир. Возвращение его на родину будет просто-напросто триумфальным… Мое сердце бьется так сильно, как будто в зале сидят две тысячи человек. Чтобы убить время, я выхожу на улицу и иду в «Эксцельсиор», где несколько минут рассматриваю фотографии кинозвезд. Потом, не в силах сдержаться, я возвращаюсь украдкой следить за поведением моего бельгийского «друга». Я с ужасом обнаруживаю, что в зале горит свет, а показ прекращен. Я бросаюсь в кабину киномеханика, который сообщает, что мой единственный зритель покинул зал через четверть часа.

На сей раз это тупик. Тем не менее мне еще остается проделать путь до Парижа. Я складываю свои ролики в «Аронд» и вдруг сознаю, что мне нечем будет заплатить за бензин на обратную дорогу. Лишь ради того, чтобы не быть одному в этом горе, я беру с собой встреченную вечером в кемпинге девушку, которая едет в ту же сторону. Мои ресурсы даже не позволяют мне угостить ее бутербродом. По дороге мы останавливаемся, чтобы наворовать початков кукурузы, которые грызем сырами. В пути мы пытались завязать любовную интрижку, но сердце к этому не лежало. Я пребывал в глубоком отчаянии. Это возвращение в Париж было моим отступлением из России, крахом моих мечтаний, моих надежд… концом всего. Унижением, венчавшим все остальные оскорбления: даже моя спутница ни на секунду не верила, что я кинорежиссер. Правда, в двадцать два года я выглядел на шестнадцать. Напрасно я показывал ей бобины с моим фильмом, она никак не хотела мне верить В ее глазах я выглядел лишь как юный курьер, ответственней за их перевозку.

Хотя и озаренный моей встречей с Пьером Бронберже, 1960 год от начала до конца был черным годом. «Человеческая сущность» принесла мне только ряд унижений и провалов: провал у зрителей, провал у критиков, коммерческий провал. Недолго я думал, прежде чем понять, что установил своеобразный рекорд,

сумев снять самый плохой фильм в истории кинематографа. Мне не удалось избежать ни одной из ошибок, характерных для неопытных кинорежиссеров. Во-первых, той, что заключается в желании выразить слишком многое. Во-вторых, находясь одновременно и перед камерой, и за камерой, я делал глупость за глупостью. В конце концов, я уничтожил фильм, включая копии и негатив. Я страшно на себя зол. Я в бешенстве оттого, что ошибся, пусть даже искренне. Как я ненавижу ту искренность, из-за которой сбился на самый худший из возможных путей. Кажется, я превратился в злейшего врага самого себя. И этот разрушительный поступок, я думаю, и продиктовала мне ненависть, направленная на себя самого, желание причинить себе боль, наказать себя за то, кем я стал. Наверное, я был не прав, потому что в определенном смысле «Человеческой сущности» я обязан всем. Для меня этот фильм остался величайшей в мире школой кино. Он научил меня очень многому. Он смирил, успокоил меня, заставил меня стараться понимать, анализировать. Я знаю, что он, несмотря на его исчезновение, останется потрясающим поводом для раздумий. И станет частью того фундамента, на котором будет выстроена фирма «Фильмы 13».

«ЛЕТЯТ ЖУРАВЛИ»

На кухне квартиры на Страсбургском бульваре я нечаянно подслушал разговор моих родителей. Они говорили обо мне, о моем будущем. Время для такого разговора и вправду было самое подходящее, поскольку на следующий день мне предстояло сдавать экзамен на бакалавра. Это решающий этап в жизни каждого человека. Что же касается меня, то упомянутый этап рисковал обернуться тупиком. С детства одержимый кино, я в лицее решительно ничем не блистал. Этим объяснялось естественное беспокойство родителей, особенно матери, которая решила, что я буду адвокатом. В возникновении у нее подобной мысли есть доля и моей Вины. Когда мне, ребенку, взрослые задавали сакраментальный вопрос: «Кем ты хочешь стать, когда вырастешь?», я не осмеливался ответить: «Я хочу стать кинооператором!» Чтобы выглядеть серьезнее, я говорил: «Адвокатом». Разговор на кухне принял трагический оборот. Родители начали обсуждать возможность провала.

— Что будем делать, если он не сдаст? — спросила мать.

— Послушай, если он провалит свой «бак», — ответил отец (пожав плечами), — я куплю ему шестнадцатимиллиметровую камеру, которую он без конца у меня клянчит. И пусть сам выкручивается со своим кино!

Большего и не требовалось, чтобы мое рвение в учебе резко затормозилось. Утверждать, что я провалился сознательно, было бы, конечно, преувеличением. Зато я и пальцем не пошевелил, чтобы получить пресловутый аттестат. Через три дня, поскольку мой провал был подтвержден официально, отец выполнил свое обещание и преподнес мне «ETM 16 mm», о которой я мечтал. При этом приказав мне «выкручиваться». Я лишь этого и ждал. Ждал, мне кажется, всегда. Еще совсем юным я заметил, что все, имеющее отношение к кино, для меня было, так сказать, родным. Когда я ребенком заходил на Блошином рынке к торговцам кинокамерами и фотоаппаратами, некий инстинкт вынуждал меня обращаться с этой техникой так, словно я всегда только этим и занимался, тогда как сам продавец зачастую ничего в ней не смыслил. Я превосходно знал то, чему никогда не учился, хотя мне с величайшим трудом удавалось усваивать школьную программу. С той минуты, как я взял в руки свою первую камеру, я чувствую себя в кинотехнике как рыба в воде.

Однако, ощущая необходимость в профессиональном образовании, я записался в Центр изучения радио и телевидения (им руководил Андре Виньо), где — мне повезло! — при

поступлении не требовался диплом бакалавра. Эта школа в основном готовила техников для телевидения, которое бурно развивалось и обещало стать профессией будущего. Я провел там год среди учеников, которые предназначали себя для работы в аудиовизуальных профессиях. В их числе был один парень постарше меня по имени Морис Пиала,[7] который, по-моему, уже тогда обладал острым глазом. Мы встречались, но не общались друг с другом. Жаль… Однажды вечером великий итальянский режиссер Роберто Росселлини, которого интересовало будущее этого средства передачи образов, приехал провести у нас курс телевизионной режиссуры. Он велел установить на школьной сценической площадке четыре камеры и выбрал из учеников четверых операторов. В том числе и меня.

— Наезд… Панорамная съемка справа…

Да, в наушники я слышал, как мне отдает команды голос самого автора фильма «Рим — открытый город». Я испытывал смешанное чувство страха и восторга. Заранее наслаждаясь возможностью рассказывать позднее, что я был оператором у Роберто Росселлини…

В то время моей целью было стать оператором кинохроники. Тогда я действовал в одиночку, снимая то тут, то там небольшие репортажи. Я испытывал голод по образам. Наблюдая незначительные события, происходившие в парижском районе, я обнаружил, что при помощи камеры мой взгляд улавливает такие подробности, которые ускользают от окружающих. Все это лишь укрепляло мою решимость посвятить себя профессии оператора. Очень скоро, приобретя таким образом небольшой опыт, я внушил себе, что мне необходимо пойти дальше, то есть побывать там, куда не ездят другие. У меня возникло сильное желание объехать с моей камерой мир. Снимать, снимать и снова снимать. Прежде всего это означало открыть иные горизонты, чем Страсбургский бульвар или даже окраины Парижа.

Мой отец вновь дает мне толчок, необходимый для взлета. Он, выпускающий на фабрике в Сантье вышитые подушки, записался в групповую поездку по Соединенным Штатам. В 1957 году это было настоящее приключение. Отца, как и меня, вечно тянуло к авантюрам. Он часто мечтал заняться другими делами, уехать за границу… стряхнуть будничную жизнь. Ту обыденность, в которой моя мать всегда поддерживала его своей страстной любовью. Словно предчувствуя, что мне суждено судьбой пережить все то, что навсегда останется ему недоступным, отец предложил мне поехать вместо него. Группу путешественников составляли фабриканты, которым было предложено посетить американские текстильные предприятия. Маршрут включал

несколько крупных городов: Нью-Йорк, Чикаго, Детройт… На все отводилось четыре дня. Короче говоря, галопом по Штатам. Но все-таки это было непредвиденной удачей. Отец отдал мне свой билет, взамен лишь попросив привезти ему небольшой отчет о состоянии американской текстильной промышленности. Оказавшись в США, я, разумеется, сразу забыл о его заказе.

Нью-Йорк… Мегаполис, в который не может не влюбиться любой кинооператор. На его улицах, которые всегда будут вызывать зависть всех художников-декораторов кино, я снимал все подряд. Уже давно я привык вставать в пять часов. Рассвет окрашивал город в необыкновенные цвета. После семи часов я находил «Большое яблоко» невыразимо грустным. Поэтому я снимал на восходе солнца и на цветной пленке все то, что станет «Неповторимым городом» — десятиминутной короткометражкой, которую я снял, повинуясь зову эстетического чувства. Истратив всю свою цветную пленку и не имея средств купить еще, я снимаю второй фильм на черно-белой, следуя за текстильными промышленниками по пятам. Я запечатлел на пленке все их шаги — от скотобоен Чикаго до Эмпайр Стейт Билдинг. Технические осмотры промышленных предприятий чередовались с туристическими экскурсиями. Это и подсказало мне название второй короткометражки — «США вразброд».

Это происходило почти бессознательно. Что-то разочаровывало меня в спектакле, который предлагала эта страна. Не объяснялась ли неловкость тем, что увиденное не соответствовало мечтам подростка, очарованного Америкой? Или же меня просто раздражала «туроператорская» организация поездки? Как бы там ни было, почти вопреки собственному желанию у меня получился резко антиамериканский фильм. Образы — и особенно текстовой комментарий — выдавали негативное видение. Я понял это лишь при монтаже. Так как я снял мои обе короткометражки на пленке, предоставленной Французским телевидением, то оно имело право их эксклюзивного показа. И подтвердилось то, чего я боялся. Посмотрев «США вразброд», дирекция ORTF[8] решила, что она не сможет показывать этот фильм, поскольку ей грозит риск дипломатического инцидента с Соединенными Штатами. Зато ей по вкусу пришлась та цветная конфетка, какой был «Неповторимый город». Впервые один из моих фильмов покажут по телевидению. «Неповторимый город» поставили в программу на десять часов вечера. Время позднее, но, поскольку существовал только один канал, я все-таки был уверен, что аудитория будет значительной.

Однако, вместо того чтобы с полным основанием чувствовать

удовлетворение, я чувствовал себя оскорбленным выбором этого фильма, который считал слащавым, тогда как, на мой взгляд, «США вразброд» представлял собой произведение с большим смыслом, исполненное праведного негодования. Это негодование и заставило меня совершить постыдный поступок. Относя бобины в Управление, я сознательно подменил коробки. Начальник отдела, которому просто сообщили, что пойдет фильм об Америке, ничего не заметил. И «США вразброд» был показан. На следующий день разыгралась буря всеобщего возмущения. В дирекции ORTF раздался гневный звонок из посольства Соединенных Штатов, которое выражало недовольство, говорило о провокации. Итог: я был изгнан с телевидения до того, как туда попал. То, что я сделал, непростительно, и я сознавал это. Я не мог вынести мысли стать жертвой цензуры — кстати, совершенно официальной, — которая господствовала на телевидении. И это чувство было сильнее всех этических соображений. Эпизод заставил меня задуматься о себе. И прежде всего о моих политических симпатиях. Уж не коммунист ли я в душе? Не остается ли моим просоветским симпатиям только пробудиться?

Изредка кто-то оборачивается, жалостливо смотря мне вслед. «Такой молодой и уже еле ходит. Неужели этот бедный малый — калека от рождения?» Я иду с трудом, согнувшись пополам, словно горбун. Но горбун, носящий горб на животе. Благодаря системе ремней, которой я очень горд, мне удалось закрепить мою камеру на уровне желудка. Объектив прижат к дырке, проделанной в старом плаще, который надет на мне и скрывает все «сооружение». Впереди меня по Страсбургскому бульвару размеренным шагом движется мой отец. Отец — спарринг-партнер и тренер в начале моего операторства. Он принимает участие во всех моих усилиях стать тем, кем я мечтаю быть. Впрочем, сам еще точно не зная кем. Он знает, что я снимаю, и поэтому старается идти по возможно более ровной линии, не меняя скорости движения. Бессознательно я занят усовершенствованием «движущейся руки», появившейся недавно техники съемки. С каждой минутой меня все больше увлекает этот новый способ съемки, этот стиль, который я уже определяю формулой — движение внутри движения.

После этого эксперимента я с удовлетворением убеждаюсь, что образы четкие и не слишком расплываются. Я готов ехать. Канадское телевидение организовало конкурс, назначив премию в десять тысяч долларов тому, кто привезет документальный фильм из СССР, из Москвы, но особенно из мавзолея, где рядом покоятся Ленин и Сталин. Мавзолей строго охраняется. Для граждан из стран западного блока визу в Советский Союз

получить нелегко. Зато члены коммунистической партии в этой сфере пользовались определенными льготами. Я узнал, что пятьдесят из них готовятся ехать в Москву в рамках поездки, организованной партией. В обмен на обещание по возвращении вступить в компартию, они разрешили мне принять в ней участие.

Через несколько дней я оказался в поезде, который шел в Москву, в обществе пятидесяти «товарищей», охваченных восторгом от этой поездки. Я втянул в эту авантюру моего друга Пьера Кафьяна, имеющего русские корни. Они-то и должны будут нам помочь выкрутиться в случае затруднений. Чтобы моя камера «Белл-Хоуэлл» ускользнула от бдительности советских таможенников, я полностью ее разобрал и, разложив детали по маленьким пакетикам, спрятал в багаже. Обосновавшись в гостиничном номере, я снова преспокойно собрал мою камеру. Оставалось ускользнуть от официальных экскурсий (маршрут состоял из осмотра достижений режима), проводимых под присмотром гида из Интуриста. Я прикинулся больным, что и избавило меня от них. Моя болезнь, наверное, была заразной или довольно серьезной, поскольку Пьеру пришлось находиться при мне…

Как только путь был открыт, мы с Пьером отправились бродить по улицам Москвы куда глаза глядят. Мы «купили» таксиста, который был очень рад подзаработать несколько долларов и служить нам проводником. Целые две недели моя камера работала в свое удовольствие. Я, как вольный стрелок, снимаю людей на улицах, куски будничной жизни и все, что привлекает мой взгляд. Благодаря моему приспособлению — «амуниция из ремней плюс продырявленный плащ» — я накапливаю редчайшие образы, даже снятые в мавзолее Ленина и Сталина. Благодаря смеси русского и английского, на которой мы изъясняемся, наш таксист, понимая, что мы оба страстно увлечены кино, предложил отвезти нас на знаменитую киностудию «Мосфильм». Мы с восторгом согласились…

Когда мы попали на студию «Мосфильм», русский режиссер Михаил Калатозов снимал там фильм под названием «Летят журавли». Я сразу же был заворожен работой его камеры. Она была установлена в середине винтовой лестницы и, будучи закреплена на бесконечно длинном винте, следовала за новобрачными героями фильма, которые в день свадьбы поднимаются вверх по ступеням. Восхищенный, я не замечаю, как летят часы. Поскольку мы французы, сам Калатозов зашел дружески поговорить с нами. Вечером он пригласил меня пройти с ним в монтажную. Мне даже позволили просмотреть двадцать уже смонтированных минут фильма. Образы, проходящие перед

моими глазами, кажутся ирреальными. Я вышел из киностудии взволнованный, испытав одно из самых потрясающих впечатлений.

Этот день, наверное, останется самым значительным во всей моей жизни. Тогда я решил, что буду не оператором кинохроники, а кинорежиссером. Я в самом деле впервые оценил масштаб возможностей маленького аппарата, который способен воссоздавать жизнь. Я понял, что он может позволить зрителю стать активной силой киноповествования. Благодаря работе камеры зрители фильма Калатозова станут не просто зрителями, а действующими лицами фильма. Эта очевидная истина перевернула мою жизнь. Так как я уже имел подготовку кинооператора, я осмеливался думать, что, может быть, сумею когда-нибудь добиться той субъективности, которая меня покорила у Калатозова.

В момент отъезда во Францию встал щекотливый вопрос: как вывезти из страны мои киноролики? Я решил проблему, накупив в Москве банок с икрой, в которые и спрятал мои пленки, предварительно обмазав их тонким слоем осетровой икры. Поэтому границу я пересек с банками икры, почти лишенными их первоначального содержимого, но… полными образов. Вернувшись в Париж, я на время забыл о конкурсе Канадского телевидения — основной причине моей поездки. Я был буквально одержим тем, что видел на съемке, но, главное, самим фильмом Михаила Калатозова. Не колеблясь, я позвонил Роберу Фавру лё Бре, генеральному директору Каннского фестиваля, с кем даже не был знаком по очень простой причине: мне еще не исполнилось двадцати.

— Я только что из Москвы, где видел необыкновенный фильм, который наверняка будет готов к фестивалю, — сказал я ему со всей убежденностью, на какую был способен. — Вы должны непременно его посмотреть!

Вероятно, я его убедил. Фавр лё Бре, как раз собиравшийся ехать в Москву, попросит, оказавшись на месте, показать ему фильм Калатозова. Восхищенный, как и я, он отберет его для показа на одиннадцатом Каннском фестивале. И в мае 1958 года «Летят журавли» получит Золотую пальмовую ветвь. В тот же год специальная премия жюри будет вручена другому кинорежиссеру, которого я боготворю: Жаку Тати за фильм «Мой дядя».

Последствием поездки в Советский Союз стало не только понимание моего режиссерского призвания. В политическом плане перед моими глазами поднялся «железный занавес». Попав в Москву, я почувствовал будничную жизнь этого народа. Я открыл одну из величайших стран мира, в которой люди, однако,

ютились по несколько семей в одной квартире. Мечта о равенстве, составляющая сущность марксизма, обернулась иронией: борьба классов породила лишь один класс — класс бедняков. В Советском Союзе царят махинации и мошенничество, как в Америке или в любой другой стране, только там больше страха и меньше свободы. В течение всего нашего пребывания там за нами беспрерывно следили, шпионили. Наши разговоры вполне могли прослушиваться. Больше всего я был поражен извращенностью системы, породившей новый закон труда: каждый был заинтересован производить как можно меньше.

Неожиданно я осознал тот факт, что, если бы не съездил в Россию, вероятно, так и остался бы прямолинейным человеком, подпавшим под обаяние романтизма коммунистической мечты. Благодаря фильму «США вразброд» я уже зашел слишком далеко по пути антиамериканизма, следуя духу высказываний Ива Монтана, Симоны Синьоре, Жана Поля Сартра и большинства интеллектуалов.

По возвращении из Москвы я понял, что ошибался во всем. И прямо сказал об этом. Однако, как показать портрет, совершенно отличный от того, который известен людям, перекормленным только официальными образами режима? Советский Союз позволял нам видеть лишь то, что он хотел нам показать, следовательно, свои достижения: балет Большого театра, Московский цирк, ансамбль песни и пляски Красной Армии… Люди были ослеплены этой грандиозной затеей по строительству «потемкинских деревень». Неосознанно они легко приходили к выводу, что если русские способны заставить медведя заниматься акробатикой, то в других областях они должны быть гораздо большими искусниками. И они делали все, чтобы заставить поверить в это. Знаменитый русский клоун Попов в своих интервью пропагандировал коммунистические идеи. Не важно, был ли он убежден в них или нет, в любом случае у него не было выбора: русских артистов, выезжающих за границу, неотступно сопровождали агенты КГБ, а их пресс-конференции быстро превращались в пропаганду. Мое неверие в «блистательные свершения» советского режима быстро привело к тому, что на меня навесили ярлык «правого». Ничего не поделаешь. Я уже понимал, что такими мои убеждения и останутся. Реакцией на все увиденное в Советском Союзе стала охватившая меня настоящая страсть к Америке, а еще жуткое чувство вины при мысли о фильме, который несколько месяцев тому назад я показал по телевидению. Мне стало за него стыдно. И я был зол на себя за то, что так ошибся. Я, презиравший антикоммунизм Соединенных Штатов, стал проамерикански настроенным. Поездка в Советский

Союз заставила меня преклоняться перед русской душой, но ненавидеть режим.

Моя русская короткометражка называлась «Когда занавес поднимается»; что, понятно, намекало на «железный занавес». Благодаря правдивости и, возможно, редкости этих образов телевидение Канады присудило мне премию. И десять тысяч долларов… В первый раз кино приносило мне деньги.

Через опущенное стекло до меня долетает океанский ветер, но с такого большого расстояния шум океана едва слышен. Это напоминает немой фильм, показываемый на моем ветровом стекле. Круг замкнулся. Прошло пять лет. Пять лет между рождением и смертью кинокомпании, в которой заключались все мои надежды. Из дальнего далёка на меня наплывают образы… Я получил премию. На эти деньги я создал кинофирму «Фильмы 13». Как всегда, со мной был отец. Волны продолжают приносить мне образы…

Мы с отцом у нотариуса.

Я решил назвать свою фирму «Фильмы Апокалипсиса». Нотариус делает испуганное лицо. Я нахожу силы улыбнуться, вспоминая об этом. «Это безумие! — восклицает он. — Никто никогда не захочет вложить ни сантима в Апокалипсис!» Мы с отцом ломаем головы, пытаясь подыскать другое название. Вдруг нотариуса осенило. «Вы не возражаете против цифр?» — спрашивает он. Мы пожимаем плечами. «Сегодня 13 марта 1960 года, — продолжает он, — сейчас тринадцать часов, и я подсчитал, что в имени и фамилии Claude Lelouch — тринадцать букв. Что вы скажете о названии «Фильмы 13»?» Мы с отцом переглядываемся. Предложение нам кажется забавным. Кинофирма «Фильмы 13» родилась…

Выйдя от нотариуса, обнаруживаю, что я, не обратив на это внимания (и почему я должен был бы это сделать?), припарковал машину перед домом № 13 по авеню Сюффрен. Второе наблюдение, еще более удивительное: у всех машин, не сменивших указывающий тогда время стоянки диск, гарантировавший, что их сочтут законопослушными, на ветровых стеклах красуются штрафные квитанции. На всех… кроме моего.

Внезапно что-то врывается в мои мысли. Фигура, которую я не заметил в дымке едва занявшегося рассвета. Я думал, что один в мире, а нас было двое. Или, вернее, трое. Рядом с ней кто-то шел. С «ней», потому что это женщина. Теперь, когда фигура вырисовывается четче, я это вижу. Другая фигура поменьше. Ребенок. Женщина и ребенок. Что она, совсем одна, делает здесь с этим ребенком? Незаметно я уже постепенно забываю о своих неприятностях и начинаю выдумывать ее неприятности. Ведь

очевидно, что она переживает драму. Не будь этого, зачем она оказалась бы здесь, на пустынном пляже, совсем одна, с ребенком? Ребенок может быть только ее. Чужих детей не выводят на прогулку в столь ранний час. Я инстинктивно открываю дверцу. Тело у меня затекло из-за нескольких часов сна в неудобной позе. Я потягиваюсь и иду в сторону незнакомки. По песку продвигаюсь с трудом. Что-то подталкивает меня, заставляет идти вперед, но я этого еще не понимаю… На миг в мозгу промелькнул образ авиатора из «Земли людей» Сент-Экзюпери. «Я подлец, если не буду идти вперед».

МОЯ ГЕРОИЧЕСКАЯ МАТЬ…

Песок был и в моем детстве. Мы, родители и я, жили не на пляже, а в квартире, казавшейся мне огромной, наверное, потому, что я был маленький. Я держу на руках курицу, но не помню, как она здесь оказалась. Кто-то, должно быть, отрезал начало фильма. Я свешиваюсь с балкона. По улице идут дети, я вижу, какие они большие. Многие из них одеты в длинные, из грубой ткани, платья, доходящие им до ступней. Мне очень хочется знать, почему. Я обращаю внимание, что под подолами ноги у них босые. Наверное, это ужасно — не иметь обуви. Они, конечно, очень бедные. Я решаю совершить доброе дело. Снимаю свои ботинки и с высоты балкона бросаю им. Громко смеясь, они их подбирают и убегают. Я тоже смеюсь, очень радуясь, что доставил им удовольствие. Поскольку мне хочется, чтобы это удовольствие не кончалось, я достаю из стенного шкафа родителей сначала туфли матери, потом ботинки отца. Их я тоже выбрасываю. Каждый раз они исчезают под громкий хохот. Через несколько минут мне уже совсем не до смеха, так как я получил порку, которую помню и сегодня.

Страна, где есть балкон, курица и мальчишки, подбирающие обувь, называется Алжир. Здесь не настоящий дом, но мы, родители и я, приехали сюда жить, когда я был еще совсем маленький. Я слышал, как мой отец говорил, что мы останемся в Алжире до тех пор, пока некий Гитлер будет у власти.

А потом, однажды вечером, мои родители поссорились. Я понял, что причина разногласий имеет отношение к поездке, которую решила совершить моя мать. Мой отец пылко возражает. Они кричат друг на друга очень громко. Они, конечно, разведутся. Мать говорит о своей сестре, которая скоро должна родить ребенка. Сестра живет в Ницце, по ту сторону моря, в стране, что раньше была нашей. Мать непременно хочет поехать к ней, чтобы быть там, когда родится ребенок. Отец выкрикивает что-то непонятное: «Американцы могут со дня на день высадиться в Северной Африке! Свободная зона будет оккупирована!» Мать его не слушает. Это забавно, потому что обычно она всегда его слушается. Но на этот раз она окончательно решила сесть на большой теплоход, ходивший из Алжира в Марсель. И, усугубляя собственную дерзость, мать заявляет: «Коко я беру с собой». Коко — это я.

В конце концов, мои родители не развелись, но победила мать. Мы оба поднялись на борт теплохода, идущего во Францию, в которой я родился, но которой почти не знаю. Прибыв в

Марсель, мы на поезде едем в Ниццу, где я знакомлюсь с моей тетей. Мы успели приехать к рождению ребенка. Так как мать хочет побыть немного с ребенком и с сестрой, она решает, что мы останемся здесь еще на неделю. Через два дня возникла паника. То, что предсказывал мой отец, свершилось: союзники высадились в Северной Африке, и ни один теплоход в Алжир больше не ходит. Вернуться домой невозможно. Мать просто потеряла голову. С того дня она отчаянно ищет возможности снова уехать в Алжир. Обо всем, что за этим последовало, она мне расскажет позднее.

В Ницце мать встретила одного из своих кузенов, некоего Машто. Тот внушил ей, что нам следует отправиться в Париж и отыскать там его друга, бельгийца по фамилии Мазуи. Если она сошлется на Машто, этот Мазуи — человек влиятельный — обязательно найдет возможность отправить нас в Алжир. Поэтому мы сели на поезд, идущий в оккупированную зону. Поскольку в нашей фамилии слышался опасный еврейский отзвук, мы ехали под девичьей фамилией матери — Абеляр. Она была католичка до того, как приняла иудаизм, по любви выйдя замуж за отца. Эта поездка продолжительностью в сутки привела нас прямо в пасть к волку. Обостренная разлукой любовь, которую мои родители питали друг к другу, заставляла мать идти на любой риск. Тем более что мы уже не могли послать отцу весточку о себе. Необходимо было непременно найти способ его успокоить.

По приезде в Париж мать направилась в контору Мазуи, которая находилась на авеню Анри Мартен… в штаб-квартире гестапо! Мазуи оказался начальником гестапо парижского района. Однако первая реакция моей матери заключалась не в том, чтобы бежать со всех ног, а в радости оттого, что мой отец ни о чем не знает. Тем не менее она колебалась. В конце концов решимость взяла верх над сомнением, и она отважилась войти в дверь здания, не будучи окончательно уверенной, удастся ли ей выйти оттуда живой. Так как кузен Машто уверил ее, что она может говорить с Мазуи совершенно откровенно, мать рассказала о своем положении, даже забыв о самой элементарной осторожности. С изумительным легкомыслием мать призналась ему, что она еврейка, что ее муж остался в Алжире и что она ищет способа вернуться к нему. Поскольку моя мать была женщина красивая, Мазуи сразу начал делать ей авансы. Она сопротивлялась, и он решил ее завербовать. Он уверил мать, что в самом деле может устроить ее на самолет, летящий в Северную Африку. Действительно, стоило ему сказать лишь слово, и через сутки мать оказалась бы в Алжире. Однако он выдвинул одно условие: она должна взять с собой портативный радиопередатчик,

с помощью которого будет передавать ему все разведывательные данные, какие ей удастся раздобыть, о том, что происходит в Алжире.

Заметив ее нерешительность, Мазуи пригласил мать в соседнюю комнату — это была ванная — и объяснил, для каких целей гестапо обычно использует ванну. После всего, что он рассказал, заявил Мазуи, даже речи не может быть об отказе. Мать уже не знала ни что отвечать, ни что делать. И тут ей пришла спасительная мысль: она сказала Мазуи, что согласна, но умоляет его позволить ей забрать сына, оставленного в отеле. Тот колеблется, подозревая какую-то хитрость. Но моя мать снова реагирует совершенно правильно и дает ему клятву, что не обманет его. Каким-то чудом Мазуи ей поверил. Она смогла уйти. Однако он не позволял матери покинуть кабинет до тех пор, пока она не научилась обращаться с радиопередатчиком.

— Я наделала глупостей… Я тебе потом объясню. Я могу тебе сказать только одно: сейчас гестапо, наверное, уже разыскивает нас. Мы должны уходить. Мы спрячемся в другом месте. Надо уходить, и немедленно.

Я уже не в отеле, а у кузена. В эту минуту упомянутый кузен не сводит с матери изумленных глаз. Он ее слушает, не понимая, что происходит. Он только видит — это вижу и я, — что ее лицо буквально искажено страхом. Наспех сложенные чемоданы, поцелуи, прощания. Мать тащит меня к двери, дверь захлопывается за нами. Мы пробираемся какими-то темными улицами, прижимаясь к стенам, замираем в подворотнях и за углами домов, едва завидев любую фигуру в бежевом прорезиненном дождевике или в военной форме. Другой квартал. Другие кузены. Поцелуи, встреча… временное пристанище. «Мы вас не ждали. Мы потеснимся…»

В городе учащаются проверки. Началась охота на евреев. Выглянуть на улицу равносильно самоубийству. Моя мать убеждена, что вся немецкая полиция мобилизована с одной целью: схватить нас обоих. Покинуть Париж? Об этом даже нечего мечтать. Мы не доберемся до вокзала. Или, вернее, они нас туда препроводят с большим удовольствием. В этом втором убежище мы прожили месяц. Вплоть до времени, когда наше присутствие стало слишком опасным для тех, кто нас прятал. Снова переезд. К счастью, у моих родителей было много знакомых в столице. Мы должны были вернуться в Алжир через неделю, а мы уже провели в Париже целый год. Мать наконец нашла возможность связаться с отцом. Она узнала, что можно пересылать письма через посредничество Красного Креста. Но с соблюдением двух условий: отправлять только почтовые открытки, чтобы облегчить

работу цензуры, и сообщать только плохие новости. Лишь последние преодолевали все преграды. Известиями типа «папа умер, тетушка скончалась» мы уничтожили всю семью, понимая, что там, за морем, мой отец переводит сообщения об этих мнимых катастрофах словами: «Не волнуйся, мы живы и любим тебя».

Второй раз в жизни я смотрю фильм. Я знаю, что до того, как меня заберет мать, мне придется смотреть его по меньшей мере еще раза два. Но я никогда не скучаю. Широко раскрытыми глазами я слежу за малейшим движением, за едва уловимой мимикой актеров, стремясь понять, не будут ли они на этот раз играть иначе. В перерыве между сеансами я пробираюсь за экран, чтобы застать врасплох моих героев во время их короткого отдыха. Я смутно надеялся найти их с сигаретой или с бокалом в руке, беседующих о всякой всячине, словно гости на светском приеме, но, разумеется, по-прежнему одетых в костюмы героев фильма. Поскольку через полчаса им предстояло снова играть ту же самую историю, никакой причины переодеваться у них не было.[9] Я был слегка разочарован тем, что не находил актеров за экраном. Вероятно, они пошли поговорить за кулисы. Может быть, даже в ближайшее кафе. Они-то имеют право выходить на улицу.

Эта тайна лишь усиливает страсть, которая, как я чувствую, зарождается во мне к этому волшебному явлению, к этому светящемуся экрану, где люди появляются, живут, любят друг друга, умирают, в то время как я из темноты просто наблюдаю за ними. Часто после полудня в зале было почти пусто. Значит, это для меня одного или почти одного актеры исполняли свои роли, никогда не уставая, сеанс за сеансом с той же убедительностью и с профессиональной добросовестностью, которая показ за показом заставляла их делать один и тот же жест, произнося одни и те же слова. Всякий раз, когда на экране возникало слово «Конец», редкие зрители вставали и уходили из зала. Их сменяли другие. Оставался только я. Я знал, что будет темно, когда я выйду на улицу. Я прекрасно слышал несколько минут назад, как мать сказала билетерше, вкладывая ей в руку деньги: «Окажите мне любезность присмотреть за малышом. Я зайду за ним к ужину». Я помню, что задолго до нашего парижского приключения, когда я был совсем маленький, меня два-три раза брали в кино. Каждый раз я был вне себя от радости и всегда снова просился в кино.

Все свое время мать посвящала хлопотам, хождениям на разные встречи, продолжая изыскивать для нас возможность вернуться в Алжир. Я отлично понимал, хотя и молчал, что она не

может вот так носиться по всему Парижу, таская меня за собой. И потом из-за облав она боялась оставлять меня дома. Одно время она думала отдать меня в ясли, но кто-то ей сказал, что немцы регулярно обыскивают ясли и, если обнаруживают еврейских детей, то забирают их. Вот почему она остановила свой выбор на кинотеатрах. Отныне я стал ходить туда каждый день. Мать повторяла, что это «самые дешевые и самые безопасные из яслей». Поскольку для большей безопасности она всякий раз оставляла меня в разных кинотеатрах, то в неделю я смотрел пять или шесть новых фильмов. Мне никогда не пришло бы в голову, что в Париже так много кинотеатров.

В темных залах квартальных (во всех кварталах Парижа) киношек я вижу сон, и этот сон неизменен. Сон детский, и мне очень хотелось, чтобы он никогда не кончался. На улице продолжается кошмар. На улице побеждают злые люди. Поэтому мы с матерью делаем то, чего никогда не делают герои в фильмах: мы обращаемся в бегство. Мы снова уезжаем на юг Франции. Там мы поселяемся в Ницце, у моей тети. Пристанище, насколько я понимаю, не намного надежнее, чем в Париже. Когда мы были в Ницце в первый раз, этот город входил в то, что взрослые называли «свободной зоной». Теперь я слышал от них, что «свободной зоны» больше не существует. И что та непреодолимая стена, которую они называли «демаркационной линией», тоже исчезла. Это нисколько не внушало доверия. Теперь наши преследователи повсюду.

Ночь столь же черна, как и мой страх. Прижавшись к матери, я хотел бы слиться с ней, спрятаться в кармане ее пальто. Слишком поздно. Поезд остановился, и в купе вошел человек в форменной одежде. Его жесткий взгляд задерживается на мне. Он оглядывает нас, как преступников. Мать протягивает ему свои документы. Ее рука не дрожит. Но я-то знаю, что эти документы были отпечатаны не правительством, а сфабрикованы кем-то, кто знал одного ее знакомого. Иначе говоря, они поддельные.

Человек в форменной одежде внимательно их рассматривает. И его лицо становится еще более злобным. Коротким жестом и кивком головы он приказывает матери проследовать за ним в коридор. Какое-то время я твердо уверен, что больше никогда не увижу ее. Они уведут ее, а я останусь здесь, брошенный в этом поезде, словно забытый чемодан. По ту сторону стекла, отделяющего купе от коридора, я вижу, как человек с каменным лицом что-то говорит матери, а та отвечает, устремив на него взгляд умоляющих глаз. Но человек невозмутим. Потом мать делает то, чего я от нее не ожидал. Она незаметно снимает часы — часы, циферблат которых был обрамлен маленькими

бриллиантиками, — и отдает их человеку в форменной одежде. Тот с невероятной быстротой опускает их в карман. Только после этого он возвращает матери документы и делает знак возвращаться в купе. Когда она снова села рядом со мной, все на нее смотрят. Словно чувствуя себя обязанной что-то сказать в свое оправдание, она вздыхает:

— Этот тип — просто Тенардье!

Поезд трогается; все снова погружаются в сон или чтение. Через несколько минут я спрашиваю: — Тенардье — это кто?

Тогда тихим голосом, чтобы не беспокоить других, мать начинает рассказывать мне историю, которая называется «Отверженные». Это долгая история, но поездка тоже будет долгой. Чтобы я лучше все понимал, мать дает знакомым мне людям имена героев книги. Мой отец становится Жаном Вальжаном. Сама она — Фантиной. Ну а я девочка по имени Козетта… ведь это имя тоже начинается как Коко. Нацисты и предатели — это жаверы и тенардье. История вековой давности разворачивается у меня перед глазами так, как будто она происходит сегодня. Начиная с той ночи я знаю, что если встречу симпатичного человека, то буду называть его Жан Вальжан. Злой человек будет либо Жавер, либо Тенардье. Все хорошенькие девочки будут Козетты, все красивые мальчики — Мариусы.

«Отче наш, Иже еси на небесах! Да святится имя Твое, да приведет Царствие Твое…» Другие мальчики, изучавшие в школе то, что они называют катехизисом, эти католические молитвы знают наизусть. Я же вынужден припоминать их с большим трудом. К счастью, у меня хорошая память. И потом аббат Шабо терпеливо заставляет меня читать их наизусть, никогда не сердится, если я коверкаю фразы. Когда я выучил мой текст так же хорошо, как и актеры, которых я видел в кино, он нарядил меня в костюм певчего и заставил служить мессу, весь церемониал которой я разучил вместе с молитвами. Какое-то время я занимался множеством дел, которых никогда в жизни не делал. В деревушке близ Гренобля Сен-Жеур, где мы задержались перед приездом в Ниццу, я был крестьянским сыном. И пас коров.

В Ницце мы пробыли недолго, потому что там становилось все больше и больше немцев (из-за присутствия союзников по ту сторону моря) и мы уже не чувствовали себя в безопасности. Вот почему мы очутились в Туретт-сюр-Лу, и мать поручила меня заботам аббата Шабо, спасшего мне жизнь.

После окончания войны взрослые изменились. Все говорили лишь о том, что надо снова браться за работу. Я знал, что меня это не касается, но мне было грустно. Для меня это означало окончание долгих каникул. Конец кино. Мы снова вернулись к

привычке проводить семейный отдых в Нормандии. На родине; матери, которая родилась в Кане. Мы уже приезжали туда в 1937 году, в год моего рождения. По окончании войны мы снова начали бывать там. У моего дяди по матери был домик в Обервдое, в Кальвадосе, на тех скалах, прозванных Черными коровами, которые тянутся от Виллер-сюр-Мер до Ульгата. Мы постоянно останавливались именно у него. В нескольких километрах оттуда Довиль, но этот курорт для людей с деньгами.

Я рос между Парижем и пляжем в Виллер. С моими приятелями я лазал по скалам, переживал героические приключения перед лицом моря, которому мы отдавали все наши мечты. На самой вершине скалы высилось некое подобие старого и величественного сарая, мы называли его усадьбой. Я часто проходил мимо входа. Каждый раз я просовывал голову в крытые ворота, чтобы попытаться получше разглядеть этот завораживавший меня дом. Я мечтал, что когда-нибудь стану его владельцем и подарю его моим родителям.

Я едва передвигаю ноги. Я не понимаю, от усталости это или из-за песка, в котором я вязну. Это не важно. Она переживает драму. Да, драму, я в этом уверен. И я хочу знать, в чем эта драма, может быть, помочь этой женщине. Она, конечно, ответит мне, что это не мое дело, и будет права. Но я все-таки иду к ней. В тумане возникает и третий персонаж. Это собака. Женщина, ребенок и собака.

С разделяющего нас расстояния мне кажется, что женщина и ребенок несут на себе всю печаль мира. Собаке же наплевать на их настроение. Она весело прыгает вокруг них, со всех ног бегает по сырому песку, брызгая холодной водой. Она воплощает радость жизни. Странный контраст. Странный фильм. Неожиданно возникают и другие образы. Они дополняют то, что я вижу, развивают. Я продолжаю идти вперед…

СКОПИТОНЫ И РЕКЛАМА

Я работаю на съемках фильма с участием Пьера Френэ и Анни Жирардо. По малейшему их знаку я несусь за бутербродами или кофе, которые они у меня требуют. Если бы моя должность имела название, я числился бы четвертым или пятым помощником режиссера. Если бы мне платили, то это… была бы вообще фантастика. Впрочем, мне ясно дают понять, что это я должен платить за то, что нахожусь на съемочной площадке.

Волшебство стало возможным снова благодаря моему отцу. Вскоре после моего возвращения из Советского Союза меня призвали в армию. Перспектива малоприятная. Особенно в разгар алжирской войны. Но главным образом потому, что служить придется двадцать восемь месяцев. Я твердо решил, что лучше будет провести эти двадцать восемь месяцев в Кинематографической службе вооруженных сил, чем отправиться в Алжир совершать марш-броски по гористой местности. К несчастью, три снятые мной короткометражки не представляли собой достаточно солидного «багажа», чтобы быть допущенным в Кинематографическую службу. По крайней мере необходимо было поработать стажером на съемках «настоящего» фильма. Априори непреодолимое препятствие, так как я абсолютно никого не знал в кинематографических кругах.

Тогда отец, всегда готовый сдвинуть горы, если только надо было мне помочь, обошел всех своих друзей в Сантье. Очень кстати оказалось, что у одного из них был кузен, который держал ресторан на киностудии в Бийанкуре. С надлежащими рекомендациями я заявился к упомянутому кузену. Тот, в свою очередь, представил меня некоему Роже Далье, которого он каждый день кормил в своем ресторане. Далье оказался помощником режиссера Лео Жоаннона, снявшего во Франции последний фильм с участием Лаурела и Харди. Жоаннон снимал в Бийанкуре фильм «Человек с золотыми ключами». Роже Далье убедит Лео Жоаннона, что меня надо обязательно взять стажером, ибо я был рекомендован хозяином ресторана. Поскольку, как всем известно, еда играет в жизни французов огромную роль, Жоаннон принял меня, опасаясь, наверное, в случае отказа стать жертвой кулинарных репрессий.

Две главные роли в «Человеке с золотыми ключами исполняли Пьер Френэ, умудрявшийся быть одновременно кинозвездой и великим артистом, и Анни Жирардо, которая, хотя и являлась юной дебютанткой, уже была большой актрисой. Знающие люди поговаривали, что она далеко пойдет. А я пока

стоял на месте. Я учился. За три недели съемок я познакомился с профессиональным миром французского кино. И все увиденное меня встревожило. Эта вселенная функционировала по правилам, которые представлялись мне опасными. В частности, одно из них заключалось в том, чтобы относиться к сценарию как к настоящей Библии. Если законченный фильм не оправдывал их надежд, киношники перечитывали сценарий, отыскивая в нем то, о чем они вполне могли забыть. Но они ни о чем не забывали. Разве лишь о том, что сценарий легче прочесть, чем воплотить на экране. Разумеется, следуя букве сценария, они сумели поставить несколько шедевров. Со своей стороны, я предчувствовал, что сценарий должен быть отправной точкой, началом. Более того — ориентиром, над которым поднимается хороший режиссер. Но по отношению к которому плохой режиссер может только пятиться назад. Кстати, я заметил, что Пьер Френэ и Анни Жирардо относились к сценарию с едва сдерживаемым недовольством. Они постоянно стремились пойти дальше. Для меня такое поведение уже было проявлением их таланта.

— Лелуш!

— Здесь, господин капитан.

— Лелуш, поскольку вы, кажется, умеете обращаться с камерой, вам надлежит отбыть в Шамбери. Задание — снять для обучения летчиков фильм о полете вертолетов ночью в горной местности. Выполняйте!

Капитан Лас Пужа обеспечил мне мой первый режиссерский заказ. Кинематографическая служба вооруженных сил представляла собой уменьшенную копию французской кинематографии (в этой службе, кстати, у меня были знаменитые предшественники, вроде Филиппа де Брока или Пьера Шёндёрфера). Они назначили меня снимать этот военный учебный фильм не потому, что разглядели во мне нового Жана Ренуара, а по той причине, что тот, кто должен был его снимать, на гражданке профессиональный кинорежиссер, демобилизовался. Это не важно: я с восхищением стал его дублером.

В Шамбери меня ждали бригада технических работников — Главный оператор, звукооператор, технический консультант и огромная 35-миллиметровая камера. Такое «чудовище» я еще ни разу не держал в руках. Мне дали сценарий в форме диалогов — плод совместных усилий целой команды офицеров. Я добросовестно целую ночь пытался проникнуться этим текстом. Но на следующее утро мне представили самого плохого актера на свете. Это был полковник. Стоя у черной доски, он выдавал бесконечный монолог о полетах вертолетов ночью. Я снимаю

наездом из глубины зала, чтобы закончить крупным планом. С первой секунды съемки начальной сцены я в полном отчаянии. Его речь звучит настолько фальшиво, что все, что он говорит, буквально невозможно слушать. Я объявляю перерыв.

— Что случилось?

— Ничего, господин полковник, маленькая техническая проблема.

Вместо «маленькой технической проблемы» я столкнулся с почти непреодолимым препятствием: как заставить его говорить естественно. Надо было найти решение. И быстро. Сказать ему прямо в лицо, что он ничтожество, нельзя. Он полковник, я — рядовой второго года службы, он меня загонит в какую-нибудь дыру. Я решаю добиться своих целей окольными средствами. Я почтительно предлагаю ему акцентировать паузы, смотреть на того или иного из «учеников», поочередно поворачиваться то к доске, то к камере, выделять интонацией тот или иной вопрос, как будто кто-то его не понимает. Короче, я использую все психологические ухищрения, какие приходят мне на ум, чтобы его «раскачать», заставить забыть заученный наизусть текст и снова обрести нормальную манеру говорить. После нескольких отснятых сцен произошло чудо. Мой полковник раскрепостился. Конечно, до Ремю ему далеко, но все, что он говорит, стало можно слушать. Или… почти можно. В тот день я открыл то, что называют «руководить актерами». И этим я обязан полковнику. Если бы мне попался какой-нибудь Жан Габен в погонах, я, вероятно, счел бы естественным, что он говорит правильно. И мне не пришлось бы научиться тому, чему я научился.

Расстояние от Тулона до Канн то же, что отделяет безвестность от славы, казарму, где я прохожу часть моей воинской службы, от вспышек кинофестиваля. Желанию преодолеть это расстояние с несколькими друзьями за время увольнительной на уикенд я не мог сопротивляться. Я увлек моих товарищей по общей спальне в эту экспедицию, вызывавшую во мне больше мечтаний, чем в них. Они поехали со мной потому, что я обещал им зрелище, переживания, «настоящих, в жизни», кинозвезд. Я разыграл перед ними комедию, вот что. К сожалению, когда мы оказались на набережной Круазетт, наши надежды были жестоко обмануты. Мы были никто, и перед нами захлопывались все двери. Тогда мне пришла мысль снова надеть военную форму. В солдатских мундирах мы не привлекали особого внимания, когда пробирались в кинозалы через запасные выходы. Редкие люди, замечавшие нас, принимали нас, наверное, за местных пожарных. Я снова вспомнил о кинотеатрах моего бедного (и не столь далекого) детства, о расположенных недалеко

от нашего дома кинозалах на Больших Бульварах, куда я пробирался тайком. Таким образом, мы присутствовали на нескольких просмотрах. В частности, на фильме «Черный Орфей» Марселя Камю, который — разговоры об этом доходили до нас — получит Золотую пальмовую ветвь в этом, 1959 году. В большинстве случаев нас, Несмотря на мундиры, бесцеремонно не пускают. Мои однополчане криво улыбаются мне в лицо. Возмущенный, я спрашиваю, кого полагается пускать на просмотры. Я хочу знать это. Я требую ответа. Но никто мне не отвечает. Снова вернувшись в мою тулонскую казарму, я обещаю себе, что в один прекрасный день найду способ беспрепятственно проходить в кинозалы.

Фамилии людей, проходящих перед объективом моей маленькой, 16-миллиметровой камеры, никогда не будут стоять в титрах моего фильма. Это прохожие, более или менее озабоченные, что входят и выходят из «Талеры Лафайет». Перед большим магазином теснится толпа и не обращает на меня внимания. А я определяю места, которые, как я надеюсь, войдут в мой первый фильм. Я уже держу в голове название: «Человеческая сущность». Я пришел отснять планы толпы, которые, может быть, мне пригодятся. Совсем близко от меня, у края тротуара, останавливается роскошный лимузин. Я вижу, как из него вылез шофер, нырнувший в двери «Талеры Лафайет»; вероятно, хозяйка послала его что-то купить. Я смутно различаю ее силуэт. И продолжаю снимать. В промежутке между двумя планами мой взгляд машинально обращается к женщине, сидящей в лимузине. Внезапно у меня замирает сердце. Женщина в машине… это Эдит Пиаф!

Всю жизнь я слышал ее голос. В Алжире, во Франции, во время оккупации, в «Олимпии», дома… Она вдохновляла нас, моих родителей и меня, поддерживала нас, заставляла плакать, глотать от волнения слезы. История ее любви с Марселем Серданом была для нас — и для меня — волшебной сказкой, волновавшей сильнее, чем все голливудские фильмы.

Я не знаю, как осмелился постучать в стекло машины. И все-таки я это сделал. Она опустила стекло. Сомнений быть не могло, это Пиаф. Слова беспорядочно срываются с моих губ:

— Мадам, простите меня, но я… здравствуйте, мадам. Вы не можете представить себе, как я счастлив вас видеть… Все, чем вы являетесь для меня… Я… Вы моя любимая певица. И потом, кроме того, вы любили моего кумира, Марселя Сердана…

Она улыбнулась мне.

— Садитесь в машину. На несколько минут составите мне компанию.

Я не могу в это поверить. Может быть, ее тронула моя искренность… Может быть, ей попросту было скучно. Я залезаю в машину и сажусь рядом с ней. Она беседует со мной. Эдит Пиаф собственной персоной откровенно говорит со мной, вообще видя меня в первый раз! Кстати, возможно, что именно поэтому. Она вспоминает о Марселе Сердане, спрашивает, что я тут делаю с камерой. Все эти несколько волшебных минут я молюсь о том, чтобы ее шофер никогда не возвращался. Но когда я его замечаю, то говорю себе, что его еще может сбить машина. Однако шофер возвращается цел и невредим и похищает «девчонку», вот они оба просто растворяются в уличном движении. «Голубое небо… может рухнуть на нас». Должно быть, все это мне приснилось. Я даже забыл Пиаф снять.

До «Человеческой сущности» я лишь нуждался в деньгах. Теперь я разорен. «Фильмы 13» уже на грани банкротства, и теперь я совершенно не понимаю, как смогу продолжать заниматься кино. Хуже всего, что у меня долги. Фотолаборатории «Эклер» я должен тридцать тысяч франков. И я должен встретиться с патроном этой фирмы Жаком Мато, чтобы объяснить ему, что я не имею никакой возможности расплатиться. У него репутация человека, отнюдь не мягкого в делах. Он ждет меня с жестким видом, уверенный в себе, точно зная, почему я хочу его видеть. Войдя в его офис на улице Гэйон, я готовлюсь к весьма неприятным минутам. Не успел я и сесть, как он мне заявил:

— Вчера вечером я просил показать мне ваш фильм… «Ну вот, — подумал я, — начинается…»

— Я убежден, что когда-нибудь вы сделаете фильм, который оплатит все ваши долги.

На этот раз мне необходимо сесть. Жак Мато не только не добивает меня, не только не требует от меня долг, но даже бросает мне спасательный круг…

— Я говорил о вас с моим другом, — сказал он. — Он выпускает скопитоны. По-моему, вы тот человек, которого он ищет. Повидайтесь с ним, сославшись на меня. Его зовут Жерар Сир.

На всякий случай я благодарю Мато, не имея ни малейшего понятия о том, что такое скопитон.

— Это маленькие фильмы, которыми сопровождаются и иллюстрируются модные песни, — объясняет мне Мато. — Их показывают в кафе с помощью автоматических проигрывателей, оборудованных экранами.

Экраны эти явно гораздо меньше тех, на которых я мечтал прославиться, но все-таки я безумно счастлив, пробегая несколько

сотен метров, отделяющих офис Жака Мато от офиса Жерара Сира на улице Круа-де-Пти-Шан.

Патрон фирмы «Экспериментальное производство» встречает меня словами:

— Надо же, говорят, у тебя сумасшедший талант? Неплохо для столь неудачно начавшегося дня… Я не нахожу, что ответить. Кстати, он мне не оставляет на это времени.

— Ты свободен в конце недели?

Нет нужды справляться с моим ежедневником. Более свободным я просто не могу быть.

— Потому что надо снять скопитон с Феликсом Мартеном, на его песню «Шутка».

Я соглашаюсь с восторгом. И с безграничной благодарностью к этому человеку, который, не видя моего фильма (или, наверное, благодаря этому…), просто по телефонному звонку Жака Мато оказывает мне полнейшее доверие.

Феликс Мартен — звезда. Нельзя упустить свой шанс. Несколько раз подряд я прослушиваю его песню; в это время необходимо, чтобы у меня сложились образы, и за три дня на те деньги, какими я располагаю, набрать съемочную группу. Мне пришла мысль снимать на теплоходе. Поскольку палуба не слишком приспособлена для того, чтобы разместить на ней оркестр, я придумываю способ съемки playback (под фонограмму), тогда еще новый, позволяющий мне сопровождать съемки музыкой. Я приезжаю с Феликсом Мартеном в Онфлёр в субботу утром, за полдня снимаю все, возвращаюсь в Париж, где отдаю проявлять фильм в фирму «Эклер» (там я еще пользуюсь кредитом), монтирую в ночь с воскресенья на понедельник и в понедельник утром вручаю мой скопитон Жерару Сиру.

Он в восторге. Отныне я член команды. Я должен был бы сказать «семьи». В «Экспериментальном производстве» царит теплая, дружеская и семейная атмосфера. Членов этого семейства зовут Ремо Форлани, Филипп Бувар, Жан Янн, Жак Мартен… Изредка появляется Жак Брель. Здесь все талантливы, но никто не принимает себя всерьез. Значение имеют только шутки. Если другие, кстати, думают лишь о том, как из своих редких идей выбить больше прибыли, здесь идеи раздают направо и налево. Это необходимо. Наряду с рынком скопитонов ненасытно и радио. Жерар Сир с помощью Жана Янна и Жака Мартена изготовляет для «Эроп I» радиороманы-фельетоны. Втроем они каждый день поставляют радиостанции целые часы передач. Янн и Мартен за четверть часа сочиняют песни, которые записывают в десять минут. И умудряются делать талантливые вещи.

В этом улье конкуренции не существует. У каждого из нас

своя сфера деятельности, которая дополняет сферы деятельности других. Двери распахнуты настежь, со всех сторон слышатся шутки и раскаты смеха. Жак Бонкарьер, компаньон Жерара Сира, расхаживает по кабинетам, разносит новости, подбадривает нас, мило тормошит медлительных. На самом деле его роль в основном сводится к тому, чтобы поддерживать дружескую атмосферу. Всех нас он собирает, как правило, для того, чтобы предложить пойти пообедать или пропустить по стаканчику. В отличие от него Жерар — работяга. Я никогда не встречал человека, который работал бы так много. Он встает в пять утра, пишет до полудня, потом записывается. Днем он придумывает и продает всевозможным предприятиям сценарии рекламных фильмов. Он никогда ни от чего не отказывается. У него для этого нет ни возможностей, ни желания. Поэтому Жерар постоянно завален работой. Несмотря на это, он всегда находит время делать и еще что-то…

Я начинаю отдавать скопитонам все свое время. Это было прекрасное изобретение. Даже певцы чаще всего не знали, о чем идет речь. Однажды я в один день снял три скопитона: утром Джонни Холлидея в Камарге, в середине дня Сильви Вартан, вечером Франсуазу Арди. Я встречаюсь со всеми знаменитостями шоу-бизнеса, всегда нахожусь в хорошем настроении, поскольку то, что мы делаем вместе, действительно не побуждает к обсуждению жизненно важных проблем. Я извожу пленку за четверых. Моя камера работает в течение всего дня. Я пробую все Мыслимые и немыслимые способы съемки, беспрерывно учусь. Это своего рода кинематографический бег трусцой, который обязательно будет мне полезен, хотя я еще не знаю, для чего именно.

Будучи падок до новых экспериментов, я сразу соглашаюсь, когда меня просят снять кинопортрет Жана Поля Бельмондо. Фирма «Юнифранс» поручила различным кинорежиссерам-дебютантам сделать портреты актеров. Я в восторге, что мне заказали портрет Бельмондо, который, несмотря на молодость, уже звезда. В двенадцатиминутном фильме я показываю Бельмондо в жизни, играющим в футбол, боксирующим.

В «Экспериментальном производстве» мы скоро убедились, что наибольшим успехом пользуются те скопитоны, в которых содержится небольшая доза эротизма. Мы сразу же решаем увеличить эту дозу. С «Твистующей Зизи» мне не повезло. Снимая Песню «Все парни и девушки», я посадил Франсуазу Арди на качели, но так, чтобы ветер равномерно задирал ей юбку. Снимая песню «Красавицы, красавицы, красавицы», я окружил Клода Франсуа какими-то неземными, наполовину обнаженными

созданиями. К несчастью для них, мы снимали на натуре и… шел снег. Наши средства столь ничтожны, что у нас нет возможности изменить план съемки в случае плохой погоды. Я даже снимаю скопитон с одной из моих любимых кинозвезд — с Фернанделем. Так как этот актер еще и певец, я увековечиваю его исполняющим одну из тех бредовых песен, какие писали специально для него: «Корсиканское танго». Обрадованный результатом (скопитоны и для него оказались в новинку), он объявил мне на своем неподражаемом (и сколько людей ему подражали!) выговоре:

— Малыш, ты напишешь мне сценарий, а я сделаю из тебя великого режиссера.

Я не знаю, насколько успешным был бы такой проект, но сказано это было из доброго чувства.

Пока скопитоны выходят из моей камеры подобно тому, как автомобили «Дофина» сходят с конвейера завода в Бийанкуре, терпит неудачу высадка американцев на Кубу, умирает французский Алжир, возводится Берлинская стена, Пьер Саббаг и Арман Жаммо создают «Человека XX века», а Жан Ноэн — «Радость жизни». Кинозвезды — Жорж де Конь и Жаклин Жубер; их известность соперничает (по крайней мере во Франции) с известностью Брижитт Бардо или генерала де Голля. Я же живу куда более скромно и знакомлюсь с молодым человеком по имени Жан Фужер. Он женат на дочери фармацевта, состояние которой позволило им купить замок на Луаре, что повлекло за собой лавину забот — перестройки, переделки, содержание и т. д., — связанных обычно с подобного рода приобретением. Поскольку Жан Фужер к тому же обладает чувством юмора и, как говорится, совсем неплохо пишет, он превращает собственные злоключения в роман, озаглавленный «Жизнь в замке», который, может быть, предвосхитил бестселлер «Год в Провансе»: спустя тридцать лет его напишет Петер Мэль. Жан Фужер доверительно рассказывает мне о «терзаниях» новоявленного владельца замка. Почему мне? Потому что он принадлежит к тем редким людям, кто видел «Человеческую сущность», и ищет режиссера, который мог бы сделать фильм по его книге. На самом деле за вежливыми комплиментами, какие он мне расточает, я, по-моему, угадываю, что он, главным образом, ищет режиссера как можно дешевле. Постучался он в нужную дверь, его идея меня увлекает, и я пускаюсь в эту авантюру.

Любовь с первого взгляда длилась неделю. По прошествии ее мне пришлось примириться с очевидностью: никаким финансированием я не располагаю и не могу ни оплатить оборудование, ни заплатить съемочной группе. Более того, владелец замка создает нам невыносимые условия для съемки.

Это его замок, его книга, его фильм, он вмешивается во все, во что не должен был бы соваться. И потом, мы работаем в каком-то магазине фарфора. Нельзя пойти ни налево, ни направо, ступить сюда, взяться за это, вообще прикасаться к чему-либо. Не имея привычки снимать в тапочках — это чтобы не портить паркет, — я уже хочу все бросить. Я окончательно отказываюсь снимать, и тут вдруг кто-то узнает, что владелица замка режиссеру и актерам предоставила один туалет, а техническому персоналу — похуже. Классовая борьба, перенесенная в санузлы, стала той каплей, которая их переполнила. Последовавший за этим небольшой скандал навсегда положил конец этой авантюре.

В 1961 году я чуть было не снял мой второй фильм.[10]

— Господа, я убежден, что пора покончить с надоевшим изображением вертящихся барабанов стиральных машин. Пришло время необычных, новаторских образов, которые преобразят сам способ мыслить о товаре и саму идею покупки.

Лепеча эту бессвязную ерунду, я сохраняю на лице невозмутимое выражение всезнайки. Я смог понять лишь одно — можно заставить проглотить все что угодно при условии, если говоришь достаточно убедительно. Вокруг стола в большом совещательном зале фирмы по производству стиральных порошков «Х» около десятка служащих в строгих костюмах благоговейно внимают моим словам. За минуты до этого Жерар Сир представил меня как очень талантливого, если не сказать — гениального, режиссера, короче говоря, как человека, кому с закрытыми глазами можно вверить будущее стиральных порошков фирмы «Х».

— Кстати, Клод Лелуш и весь коллектив «Экспериментального производства» денно и нощно уже несколько недель работают над этим сценарием, — прибавляет он.

Он, как обычно, около двенадцати часов сообщил мне, что мы должны снять рекламу стирального порошка и что в этот же день у нас встреча с административным советом фирмы. В машине мы еще не знали, какой сценарий им предложим.

В лифте Жерар снова теребит меня:

— Ну, что ты намерен им всучить?

Заканчивая мое широковещательное вступление, я все еще не имел ни малейшего представления о том, что я им скажу потом. И вдруг меня осенило. Подгоняемый срочной необходимостью, я придумал идею.

— Бассейн! Огромный, заполненный пеной! Переливающейся через край нежной пеной. Даже соблазнительной! Такой

привлекательной, что десятки людей, не способных сопротивляться непреодолимому соблазну, который на них оказывает пена, с радостными криками, не раздеваясь, бросаются в бассейн. Основной замысел ясен: могущество, свежесть стирального порошка «Х» таковы, что люди способны вверить ему не только свое белье. Они жаждут погрузиться в эту пену с головой. «Х» свеж, как сама жизнь!

Я переживаю триумф. In extremis меня спас огромный бассейн, который я, входя в здание, заметил на первом этаже: В последний момент я вспомнил о нем. С Жераром этот опыт повторяется то и дело. Из этого я извлекаю тот урок, что действие — это двигатель всего, поскольку простой факт производства вещей таит в себе возможности. В рекламе наше единственное оружие — это чувство другого. Начиная говорить в присутствии клиентов, мы сразу по выражению их лиц понимаем, что стоим на ложном пути. Когда такое случается, Жерар украдкой поглядывает на меня и объявляет:

— Хорошо… Теперь, когда мы все, до мельчайших деталей, высказали вам то, что вы выслушать не пожелали, что мы не должны будем делать, мы вам объясним, что необходимо сделать…

Мы, эквилибристы, привыкшие цепляться за ветки. Этот новый старт вызывает улыбку на лицах наших собеседников. Они успокаиваются. Поэтому вторая попытка всегда удачная.

Мне приходится снимать в неделю четыре скопитона, два рекламных ролика и один учебный фильм. Я опьянен работой. И счастлив. Счастлив, но по-прежнему сижу без гроша. Вначале благодаря «Экспериментальному производству» я мог заплатить мои долги и слегка поправить мое финансовое состояние. В одно прекрасное утро я, проверяя свои счета, все-таки заметил, что Жерар не платил мне уже несколько месяцев и что он мне должен пятьдесят тысяч франков, а это не пустяк. Поскольку мои собственные кредиторы проявляют настойчивость, я решаюсь по-дружески напомнить ему о долге.

— Я в большом затруднении, — говорит мне он. — Дела идут плохо. Признаюсь тебе, что не знаю, как я с тобой расплачусь.

Я чуть не задохнулся. Этим утром Жерару, у которого страсть к роскошным автомобилям, была доставлена последняя и самая красивая модель «Мерседеса» — 280-я с откидным верхом. Настоящее чудо, стоящее самое меньшее пятьдесят тысяч франков.

— Извини, что я тебе об этом говорю, но, по-моему, ты несколько зарвался. Ты утверждаешь, что не можешь со мной расплатиться, а покупаешь самую роскошную машину из всех,

какие есть в продаже.

Он поднимает голову и смотрит мне прямо в глаза взглядом побитой собаки. Он не задумывается ни на секунду и отвечает абсолютно правильной самохарактеристикой:

— Ты прав, — говорит он, — я кретин. Я не хотел сказать…

Но не успел я кончить фразу, как он хватает со стола ключи от своей новой машины и протягивает их мне:

— Держи, она твоя.

У меня дух захватило. Естественно, я начинаю отказываться, однако Жерар настаивает:

— Бери, говорю я тебе. Она стоит почти столько, сколько я тебе должен. В сущности, мне эта машина ни к чему, она лишь навлечет на меня неприятности с налоговой службой. Избавив меня от нее, ты окажешь мне услугу.

Я немного поколебался, но потом…

— Алло… Клод Лелуш у телефона. Послушайте, я еще раз обдумал нашу встречу в «Фуке». И решил, что будет проще, если я заеду за вами прямо в отель на моей машине.

Я имею дело с серьезным клиентом. С человеком, кому я рассчитываю продать для показа в Германии и Бельгии фильм, озаглавленный «Любовь с оговорками». Фильм, который я смогу снять лишь в том случае, если будет заключена сделка. Не может быть и речи, чтобы принять эту важную персону в моей крохотной мастерской на Страсбургском бульваре (я забрал себе комнату прислуги, расположенную прямо над моей, и соединил обе комнаты проходом; комната прислуги служит мне кабинетом). Этим и объясняется встреча в баре «Фуке». Но подарок, преподнесенный мне этим утром Жераром Сиром, навел меня на другую мысль.

Едва усевшись в мой роскошный кабриолет, мой покупатель, я догадываюсь, сразу проникся ко мне доверием. Видя, как он ощупывает кожаную обивку и гладит нежное дерево приборной доски, я чувствую, как его уважение ко мне ползет вверх, словно стрелка тахометра. За то время, что мы пересекали Париж, сделка была заключена. Эта машина, которая мне была совсем не по карману (я с трудом мог оплатить полный бак!), принесла деньги на финансирование моего второго фильма. Ирония в том, что им я немного обязан Жерару, который, желая сохранить меня в своей команде, делал все, чтобы отбить у меня охоту взяться за съемку полнометражного фильма. Эта машина заставила меня усвоить главный элемент делового общения — представительность. Сначала я подумывал перепродать эту «золотую карету». Но мне пришла в голову мысль получше. Отныне она будет служить мне кабинетом, и в ней я буду назначать все важные встречи.

Частично благодаря моей мании, частично благодаря скопитонам «Любовь с оговорками» стала первым действительно настоящим фильмом, который мне удалось закончить. Актриса, исполняющая главную роль, стоит на первом месте не только в афише, но и в моей личной жизни. Ее зовут Жанин Маньян. Пьер Кафьян, мой соучастник по русской авантюре, отыскал ее в прошлом году на курсах Симона.

— Ты видел, как она прошла хоть одну сцену?

— Нет, я видел, как она просто прошла. Ты увидишь, она потрясающая! Именно то, что ты ищешь.

В нашу первую встречу я в нее влюбился. Она играла главную роль в «Человеческой сущности», и совсем неудивительно, что она же стала звездой «Любви с оговорками».

Стояла необычно суровая зима. За несколько дней до начала съемок метеосводка сообщила о страшной волне холода в Па-де-Кале. Снег и гололед, которые я мельком вижу по телевизору, внезапно вызывают у меня страстное желание ехать снимать туда, близ Булонь-сюр-Мер. Этот маленький, снятый за две недели детектив не принес мне денег, но — впервые! — я их и не потерял. Я показал фильм Пьеру Бронберже, который нашел в нем достоинства и купил его, намереваясь показывать по всему миру. Фильм имел успех… только в Швеции, во время Недели французского кино, в программу которой его включил Бронберже. Успехом я был обязан снегу? Как бы то ни было, но «Любовь с оговорками» получила высшую оценку местной критики, и даже сам Ингмар Бергман сказал о нем что-то хорошее, что стало неожиданной поддержкой.[11] Но я по-прежнему не покидаю «Экспериментальное производство». Съемочная группа «Любви с оговорками» была та же, что снимала скопитоны, а по радио, которое играет в фильме важную роль, слышны голоса Жерара Сира и Жака Мартена.

Холодно. Но я этого пока не замечаю. Что значит погода перед лицом отчаяния и желания умереть. Потом волшебный свет зари над морем, созерцание незнакомки и ее призрачного одиночества. Внезапно начало марта хватает меня словно ледяной рукой, и мои ноги непроизвольно останавливаются. Я дрожу от холода. Женщина и ребенок еще далеко. Тем хуже. Я никогда не узнаю их историю, но она уже влечет за собой другую историю. Их образ подсказывает другие образы. Эта история и эти образы захватывают меня. Навязываются мне. Заставляют меня забыть о холоде. Я оборачиваюсь. «Мерседес» с откидным верхом, который мне подарил Жерар Сир — когда? — пять лет назад, по-прежнему стоит на месте, уткнувшись носом в песок. Я иду в обратную сторону. Вот я убыстряю шаг…

ОДНА ДЕВУШКА И ДРУЗЬЯ

— Дайте мне определение женщины, Клод. Я задумался. Не хотелось бы разочаровать Пьера Бронберже, сказавшего, что его очень заинтересовал мой взгляд на женщин. «Взгляд одновременно любящий и безжалостный», — уточнил он. Этим объясняется его идея стать продюсером фильма о вечной женственности, который я буду снимать. Через несколько минут я наконец выдавливаю из себя, что для меня женщина — самый чарующий из спектаклей. Бронберже подскочил в кресле.

— Потрясающе! Вот и название фильма: «Женщина-спектакль».

Он уже чует успех, который поправит его дела. Он в этом очень нуждается. Все фильмы «Новой волны», продюсером которых он был, оказались провальными. Он открыл и ввел в моду Годара, Трюффо и пр., но на их фильмах, имеющих успех, стоит гриф других продюсеров. Необъяснимое проклятие… Бронберже нужно верить в меня, чтобы ждать от меня шумного триумфа, который наполнит кассы его фирмы.[12] От меня же, разумеется, требуется только одно: быть на высоте его доверия. Хотя в Данную минуту я не совсем ясно понимаю, как это сделать. Бронберже в общих чертах объясняет:

— Вы сделаете мне поразительный, неожиданный фильм, немного в манере того фильма, что Рейшенбах снял о Соединенных Штатах. Исходя из этого, я даю вам полную свободу действий.

Я понимаю, что Бронберже выбрал в качестве точки отсчета фильм «Необычная Америка», снятый его кузеном. Фильм Рейшенбаха превосходен и был оценен зрителями по достоинству. Неужели я плохо понял его совет? Неужели плохо усвоил этот пример? Как бы то ни было, я более или менее сознательно занялся чем-то вроде создания галереи портретов женщин, на которых я ни за что не женился бы. Я, влюбленный в женщин, без малейшего умысла сделал фильм, проникнутый недопустимым женоненавистничеством. Не слишком понимая, в каком направлении двигаться, я пошел не в ту сторону. Уже отснятый фильм оправдал мои худшие опасения. Чтобы ничего не изменять, Бронберже лично вмешался в работу, присутствуя при просмотре отснятого материала и стремясь убедиться, что фильм сохранит привкус скандала, который он в нем угадывал, но которого мне не хотелось.

Увидев «Женщину-спектакль», цензурная комиссия громко возмутилась. «Мы не можем демонстрировать подобный

фильм, — заявили мне, — мы восстановим против себя все женские союзы!» Это предсказание сбылось. Все женщины, которым показывали фильм, встречали его с негодованием. Столкнувшись со всеобщим возмущением, Пьер Бронберже принимает решение попытаться спасти то, что можно еще спасти. У него есть команда, специализирующаяся на спасении провальных фильмов. Я с ужасом наблюдаю за этой операцией. Эти хирурги, которые спасают безнадежных больных, берутся смягчить мой фильм, вставив в него комментарий, призванный возвысить образ женщины. Тщетно: образы, что любой ценой хотел спасти Бронберже, остаются скандальными.

Теперь я понимаю, что в кино голоса за кадром слишком часто представляют собой не что иное, как декоративные элементы, ухищрения» предназначенные скрывать слабости образности, пытающиеся заменить словами то, чего не достает на экране. Итак, в том хитром искусстве, каким является кино, комментарий так сильно влияет на образ, что второй оказывается буквально раздавленным первым. Великие кинорежиссеры — это те, кто в совершенстве владеют искусством добиваться единства образов и слов. Искусством, которым — это было совершенно очевидно — я еще далеко не овладел. В фильме «Женщина-спектакль» я ошибался во всем. Анализируя причины провала, я установил, что допустил две непоправимые ошибки: первое — исходный замысел был плох; второе — я согласился снимать заказной фильм.[13] По крайней мере я понял одно: снова я за это не возьмусь.

С автоматом в руке Амиду во весь дух бежит по крыше банка. Потом, выбрав стратегическую позицию, ложится и прицеливается в полицейский патруль на Елисейских полях. Вместе с Жаном Пьером Кальфоном и Пьером Барухом они начинают стрелять по полицейским, как по зайцам. Взятое напрокат оружие, разумеется, не заряжено. Мы снимаем финальную сцену — вооруженный налет на банк из моего фильма «Девушка и ружья». Не отрываясь от окуляра моей камеры, я не упускаю ни одной мелочи. Я на седьмом небе. Я блаженствую еще сильнее, когда полицейские на проспекте разбегаются в разные стороны. Они появляются отовсюду, в битком набитых машинах с включенными, воющими сиренами. Через пять минут здание окружает целая армия стражей порядка. Я не смею поверить в мою удачу. Наверняка в это самое время на банк, расположенный у нас под ногами, был совершен настоящий налет! Сцена будет гораздо более правдивой.

— Стоять! Бросайте оружие и руки вверх!

Нас как молнией ударило. На крышу банка скатился целый

батальон полицейских, которые наводят на нас автоматы. На этот раз по-настоящему. Достаточно было услышать лязг затворов, чтобы понять: они-то кино не снимают. Любой резкий жест стал бы безрассудной неосторожностью. Через четверть часа вся съемочная группа уже расхаживала взад и вперед за решеткой, в камере полицейского участка. Я не мог не задуматься над тем, что мне, наверное, следовало бы предупредить власти о своих намерениях. Так как разрешения на съемку в Париже получить, как правило, очень сложно, я предпочел избавить себя от подобной формальности. Этим и объясняется, что полицейские не заметили моей камеры. Они увидели только вооруженных людей на крыше банка.

Впрочем, мы, моя новая компания и я, занимаемся кино так же, как другие нападают на банки. Но мы нападаем на малоизвестные кинозалы. Показы нашего фильма всегда выглядели словно вооруженные налеты. Когда фильм объявлен к показу — в десятке кинозалов Франции — мы испытываем такое победоносное чувство, будто отвлекли зрителей от других фильмов в пользу нашего. У молодежи 1964 года «Девушка и ружья» пользуется определенным успехом, наверное, потому, что она видит в фильме отражение своих мечтаний, своего бунтарского духа, портрет эпохи. Особенно в пригородах, где мы регулярно демонстрируем наш фильм, который и рассказывает о пригородах, показывает молодых людей, борющихся за свое место в жизни… Самые обездоленные отождествляют себя с героями фильма, которые создали школу бандитизма и озлоблены на общество, на весь мир.

«Девушка и ружья» получила Большую премию фестиваля молодого кино в Йере (премия — это верный барометр). Сразу после этого Пьер Бронберже, которому этот успех служит утешением после провала «Женщины-спектакля», отсылает его на фестиваль в Мар-дель-Плата, в Аргентину, где фильм удостаивается премии за режиссуру. Однако, вероятно, по причине его подрывного характера фильм едва избегает полного запрета цензуры. В кинозалах люди смеются, аплодируют… В вечер премьеры в «ABC» зрители охвачены неистовым восторгом… Сам Жан Луи Трентиньян, который с конца пятидесятых годов является одной из самых ярких звезд французского кино, говорит, что обожает мой фильм, и прибавляет:

— Если когда-нибудь у вас появится роль для меня, позвоните; Я тотчас приеду.

Но пресса меня изничтожает. Кроме двух-трех исключений, у критиков обнаруживается общая склонность к уничтожению. «Это

Годар без Годара», — пишет Пьер Бийар. Анри Шанье обливает меня грязью. Мишель Обрьян — убийца! — тоже в меня не промахнулся.[14] Разумеется, я не утверждаю, что «Девушка и ружья» — шедевр. Это далеко не так. Я даже признаю, что сценарий очень путаный. Особенно в конце. Критика — составная часть сферы влияния левых идей «Новой волны». Если «Девушка и ружья» ее раздражает, то происходит это уже не потому, что фильм подозревается в пропаганде правых идей, как это было с «Человеческой сущностью», а потому, что в нем не проводится никакой идеологии. Но мы живем в эпоху, когда все стало политикой. Каждый художник обязан определить свою политическую позицию. Если у него сразу обнаруживают политические симпатии к левым, критика почти постоянно к нему благосклонна. Тот, кто открыто не прокламирует себя социалистом или коммунистом, немедленно подозревается в сговоре с врагом.

Ничего не поделаешь! Однако у меня есть веские причины быть оптимистом в отношении будущего. Я окружен моей второй компанией друзей, той, что пришла на смену команде «Экспериментального производства». Вместе с Жаном Пьером Кальфоном, Пьером Барухом, Амиду, Жаком Порте («Девушка и ружья» — их первый фильм) мы составляем клан неразлучных. Наша (и моя) звезда-женщина — это Жанин Маньян, которую я снимал уже в третий раз. Успех в Швеции «Любви с оговорками» позволил студии «Фильмы 13» добиться настоящей финансовой независимости. Поэтому я расстался с Жераром Сиром — с ним у меня сохранились прекрасные отношения, — чтобы отправиться в самостоятельный полет. Наконец, фильм «Девушка и ружья», снятый с бюджетом в сто пятьдесят тысяч франков, принес почти вдвое больше дохода. Это мой первый успех, как зрительский, так и финансовый. В эйфории от этой удачи я решил его повторить.

Пьер Бронберже, как всегда, имеет твердую точку зрения на мой проект.

— Поскольку вы решили продолжить ваш фильм, — говорит он мне, — абсолютно необходимо, чтобы это продолжение было сделано более тщательно. Другими словами, более зрелищно, снято с большими финансовыми средствами. К тому же вы воспользуетесь этим, чтобы устранить, насколько возможно, недостатки первой части.

Пока я не нахожу, что возразить. Фильм будет называться «Решающие мгновения». Сам фильм должен стать таким мгновением. Моя мысль заключается в том, чтобы прежде всего развить тему фильма «Девушка и ружья» — тему группы безграмотных, помешанных на кино приятелей, которые

совершают ошибку, веря в то, что жизнь и «киношка» — это одно и то же. Я начинаю работать именно над этой темой, с прежней съемочной группой. Поначалу все складывается довольно-таки неплохо. Однако очень скоро я отклоняюсь от моей первоначальной траектории и позволяю увлечь себя в некую пародию на фильмы о Джеймсе Бонде, что приводит в восторг Пьера Бронберже, который изо всех сил подталкивает меня в этом направлении. Со своей стороны, я больше привязан к моей изначальной теме — рассказу о банде сбитых с толку приятелей. Результат не заставил себя ждать: нашу упряжку тянут в разные стороны. Я даже задаю себе вопрос, создан ли я для того, чтобы по-настоящему работать с продюсером. Несомненно одно: мы, он и я, очень старались. Но когда фильм был закончен и я смог наконец посмотреть его спустя некоторое время, до меня с ужасом дошли масштабы бедствия.

«Решающие мгновения» — это ни посредственный, ни даже заурядный фильм. Это запечатленный на пленке кошмар. После «Человеческой сущности» я был твердо уверен, что стал просто не способен еще раз сделать такой плохой фильм, фильм, от первого до последнего кадра представляющий собой полную катастрофу. Ну что ж! Я повторил «подвиг» Потому, что с начала до конца я беспрерывно ошибался, потому, что я хотел заработать денег на шатком успехе фильма «Девушка и ружья», потому, что я хотел соединить «приятельскую» тусовку с сенсацией, я и сумел после фильмов «Человеческая сущность» и «Женщина-спектакль» сделать третий за мою карьеру полностью неудачный фильм. Таково было и мнение — я скоро узнал об этом — всех кинопрокатчиков Парижа. Никто из них фильм не взял. Итог — я вновь оказался в исходной точке, растеряв весь профессиональный багаж, приобретенный в фильмах «Любовь с оговорками» и «Девушка и ружья». И я опять разорен. «Фильмы 13» снова на грани банкротства.

Совершенно подавленный, я едва слышу Жака Вильдьё, работающего со мной парня, который говорит, что у него есть друзья среди организаторов велогонки Тур де Франс.

— Ну и что?

— А то, что они согласны разрешить нам на мотоциклах сопровождать Тур и снять об этом соревновании короткометражку. Они даже могут ее финансировать с помощью двух-трех спонсоров гонки.

Я с трудом собираюсь с мыслями. Предложение кажется мне заманчивым. Тем более что, учитывая последние события, я не готов снимать новый полнометражный фильм. Я соглашаюсь, и поэтому мы, моторизованные придворные маленькой королевы,

на месяц отправились покорять Большую Петлю. Я вышел из этой спортивной авантюры — она на время вынесла за скобки мои неприятности, — с тридцатипятиминутным фильмом под названием «За желтую майку». Победу в Тур де Франс 1965 года одержал итальянец Феличе Джимонди. Я же заработал денег на то, чтобы расплатиться с долгами и в очередной раз спасти «Фильмы 13» от признания банкротства.

Однако в собственно творческом отношении я дальше не продвинулся. Благодаря гонке Тур де Франс я снова готов и технически, и финансово начать сначала. После полного провала «Решающих мгновений» я должен был непременно рассказать другую историю, сделать другой фильм. Но какой? У меня не было о нем ни малейшего представления. Но Пьер Бронберже упорно продолжал верить, что «Решающие мгновения» — фильм удачный. Может быть, он просто старался убедить себя в этом. Может быть, он цеплялся за надежду, что этот фильм, несмотря ни на что, сможет пойти и в последний момент спасет его от банкротства. Как бы то ни было, он предпринимает множество демаршей, чтобы попытаться убедить все сообщество кинематографистов в своем мнении. С этой целью однажды вечером он организовал просмотр фильма для членов комиссии, отбирающей фильмы на фестивали. Они Пьера убили. Его, фильм и… меня заодно.

Отвернувшись, я потерял женщину из виду. И все же и она, и ее ребенок со мной, пока я иду к машине. Я представляю себе, как одинок ребенок в религиозном пансионе, затерянном в нормандской глуши. Я представляю себе отчаяние его матери, которая после слишком короткого уикенда вынуждена покинуть ребенка, чтобы вернуться в Париж. Я устало сажусь в «Мерседес», достаю из бардачка блокнот и начинаю писать. Слова приходят сами, словно под диктовку. Это история двух одиноких людей. Секретарши кинорежиссера, чей муж, каскадер, погиб. Разведенного мужчины, автогонщика, влюбленного в свою машину. У нее девочка, у него мальчик. Оба ребенка почти ровесники и воспитываются в интернате в Довиле. Родители встречаются через посредничество детей. Таково начало любовной истории в приглушенном звучании, на фоне кино и автомобильных гонок. Возвращения в прошлое и скорость. Она слабая, ее по-прежнему преследует память о мужчине, которого она любила. Он страстно влюблен и полон решимости завоевать ее.

Мне снова холодно. Я включаю зажигание и мчусь до первого открытого бистро. Заказываю кофе, чтобы согреться, и продолжаю писать. Образы теснятся в мозгу, сменяя друг друга. Спустя пару

часов после нескольких чашек кофе я перестаю быть автором неудачного фильма, который никто не хочет брать и за который меня разругали. Преображенный счастьем, я парю в звездном небе. Хотя я не закончил всего сценария фильма, я все-таки записал его концепцию и прочертил главные линии. Этого достаточно, чтобы я уже видел, как он развертывается на экране моих мечтаний. Название пришло само собой, мне даже не пришлось его искать. Это самое простое и самое банальное название на свете, элементарное, как любовь: «Мужчина и женщина».

ЧЕЛОВЕК С АККОРДЕОНОМ

У меня совсем пропало желание умереть. Но в Париж я еду с гораздо большей скоростью, чем накануне несся в обратном направлении. Во всяком случае, со мной больше ничего не сможет случиться. Я пробью головой стену, даже не набив шишек. Я одержим, я вне себя от истории об этом мужчине и этой женщине, которых соединил ребенок. Ни один из моих фильмов не вызывал у меня такого восторга. Он еще не существует, и все-таки я уже знаю, что это фильм моей жизни. Почему? Я это знаю, и все тут. Я это знаю так же, как другие верят в Бога, без доказательств, но с абсолютной, мистической, чувственной уверенностью. Остатки приличия заставляют меня позвонить Пьеру Бронберже, чтобы попросить у него разрешения приехать к нему прямо сейчас, немедленно. Я непременно должен все ему рассказать. Прежде всего — ему. Так бывает в мультфильмах: он едва успел положить трубку, а я уже настежь распахиваю дверь в его кабинет. Я хватаю кресло и, не переводя дыхания, не давая ему вставить ни слова, рассказываю мой сюжет. Я ожидаю увидеть, как он сияет от восторга, встает, возглашая «Аллилуйя!», бросается меня обнять или что-то в этом роде. Меня ждет ушат холодной воды. Даже ледяной. Бронберже совершенно не взволновала история любви, рассказанная мною со всей страстью, на какую я был способен.

— Послушайте, Клод, — вздыхает он, — сейчас идут только фильмы о Джеймсе Бонде, детективы и боевики. Ваша сентиментальная история не заинтересует никого, кроме мужей, потерявших жену, и жен, потерявших мужа. Это несколько сужает клиентуру.

Я понимаю. И, главным образом, понимаю, что я должен был бы отвезти его в Довиль. Он не пережил того, что пережил я, не видел того, что видел я, не понял то, что прочувствовал я…

Пьер Бронберже, но я не могу на него за это сердиться, все еще находится под воздействием прежнего провального просмотра. Не желая поддаваться мрачному настроению, я не могу не думать о том, что, будь этот просмотр успешным, он, вероятно, счел бы сценарий фильма «Мужчина и женщина» гениальным. Я мог бы ему сказать: «Это рассказ о типе, который говорит «здравствуй» другому типу», — и он аплодировал бы мне. Мы живем в мире, где успех представляет собой самый надежный паспорт. И где прямо противоположное — увы! — гораздо истиннее. Мне не горько, просто я опечален при мысли, что этот человек, первым поверивший в меня, тот, кто с самого начала

меня поддерживал и кто, следовательно, должен был бы стать естественным продюсером «Мужчины и женщины»… им не будет. Может быть, он чувствует мое разочарование Поддержав мое стремление снять этот фильм на мои собственные средства, он обещает, что поможет мне получить аванс с будущих сборов и что в случае необходимости окажет мне помощь в момент выхода фильма на экраны.

— Потому что вы мне очень нравитесь, — уточнил он.

Я все понимал. И даже был ему за это благодарен. Когда я уже открыл дверь, Бронберже положил мне руку на плечо.

— Обещайте показать мне фильм, когда вы его закончите… Я обещаю.

Я знаю, что сдержу обещание, которое дал Пьеру Бронберже, — показать ему законченный фильм «Мужчина и женщина». По той веской причине, что ничто на свете не помешает мне его снять. Пока же мне придется справляться без Пьера. И поскорее. У меня остается всего несколько месяцев до того момента, когда придется вновь расплачиваться по моим финансовым обязательствам. Покинув кабинет Пьера Бронберже в квартале Елисейских полей, я прямым ходом возвращаюсь к себе, в комнату прислуги — кабинет на Страсбургском бульваре. Отсюда я звоню Пьеру Юттерховену, сценаристу, с которым уже некоторое время работаю. Я рассказываю ему мой сюжет. Он в восторге. К сожалению, одобрение моего товарища и соавтора не является достаточным ручательством, что фильм будет снят. Тогда я вспомнил о реакции Жана Луи Трентиньяна после просмотра фильма «Девушка и ружья»: «Если когда-нибудь у вас появится роль для меня, позвоните…» Я бросаюсь к телефону. К счастью, мне удается почти сразу с ним соединиться. Он меня помнит и приглашает приехать к нему в этот же вечер, чтобы рассказать ему о фильме. В тот вечер, около одиннадцати часов, я выхожу от Жана Луи Трентиньяна, понимая, что пережил один из самых значительных моментов в моей жизни. Впервые в жизни я ангажировал кинозвезду. Самое замечательное, что Трентиньян дал мне свое согласие после простого рассказа о сценарии, не прочитав ни строчки. Правда, читать еще было нечего.

Не стоит и пытаться уснуть в том возбужденном состоянии, в каком я нахожусь. Я не сомкнул глаз. Мне необходимо с кем-то поговорить. Поделиться тем, что со мной происходит. Вернувшись к себе, я звоню моему старому другу Жерару Сиру.

— Ты звонишь кстати, — бросает мне он. — Я только что говорил с Бронберже, он совершенно подавлен. Что происходит?

— Забудь об этом, это прошлое (это прошлое датируется вчерашним днем, но мне уже кажется таким далеким…).

Послушай, я могу к тебе зайти? Мне абсолютно необходимо рассказать тебе один сюжет!

— Чтобы навеять мне сон? Нет, скажи мне честно, ты знаешь, который час?

Покоряясь судьбе, он ворчит:

— Хорошо, давай приезжай.

Перед отъездом я звоню Жаку Бонкарьеру, чтобы попросить его присоединиться ко мне у Жерара. Ровно в полночь мы втроем собрались у него. Я рассказываю… Новое разочарование. Первая реакция Жерара и Жака состоит в том, что, по их мнению, моя история любви никого не заинтересует.

— Ты лучше бросил бы это и вернулся к нам снимать скопитоны, — прибавил Жерар, который так и не примирился с тем, что я ушел из «Экспериментального производства», чтобы посвятить себя съемкам полнометражного фильма.

Бонкарьер же несколько колеблется, но в конце концов роняет:

— Послушай… Может быть, твоя история никого не заинтересует, но позволь мне все-таки тебе сказать, что я считаю ее потрясающей.

Это почти вынужденное признание мне очень приятно. Но реакция Жерара меня огорчает. На этот раз действительно слишком поздно. В дверях Жерар останавливает меня, взяв за руку.

— Слушай… Все, что я тебе сейчас наговорил, вызвано тем, что мне в самом деле неприятен твой уход от нас… Но, говоря между нами, я тоже нахожу твою историю потрясающей.

Еще немного, и я его расцеловал бы.

Впереди долгая ночь. Я весело провожу ее в компании Жанин и моих друзей. Прошлую ночь, в то же время, я ехал в Довиль с желанием умереть. За сутки мир перевернулся. Наконец я лег спать в тот час, когда обычно встаю, то есть на рассвете. Счастливый, как человек «беременный»… фильмом.

Мы с Пьером Юттерховеном меньше чем за месяц написали почти окончательный вариант сценария «Мужчины и женщины». По мере того как продвигалась работа, я несколько раз приезжал к Жану Луи Трентиньяну и рассказывал ему ту или иную новую сцену. Моя кинозвезда, хвала Господу, неизменно обнаруживал тот же восторг. Тем временем тот элемент фильма, которого я до этого не принимал во внимание, заставил меня задуматься: музыка. Я был твердо убежден, что ей предстоит сыграть главную роль, и эта мысль пробила себе дорогу, постепенно укоренившись в моем мозгу. Но я знаю, когда появилась мысль о музыке. Она родилась в то пресловутое утро на пляже в Довиле… В ту минуту,

когда я проснулся и в лучах рассвета заметил вдалеке женщину и ребенка, из радио в моей машине тихо зазвучала мелодия, которую я не мог опознать. И сначала я почти не обратил на нее внимания. Но звучало одновременно нечто неопознанное и великолепное. Это нечто незаметно соединило звук и образ на экране моего ветрового стекла. Получилась настоящая гармония.

«Мужчина и женщина» будет музыкальным фильмом. Не музыкальной комедией, а фильмом, в котором музыка станет столь же важным компонентом, что и образы. Поэтому мне необходимо вновь обрести гармонию того первого дня. Денег у меня нет, но есть друзья. Среди них Пьер Барух, снятый мною в фильме «Девушка и ружья» и начавший приобретать известность в мире песни. Когда я ему сообщаю, что написал сценарий музыкального фильма и что мне абсолютно необходима партитура, он ни секунды не колеблется:

— Это очень кстати, я как раз хотел познакомить тебя с одним типом, с кем вместе работаю. Вы созданы для того, чтобы понять друг друга.

Это маленький человечек с аккордеоном за спиной. Его не испугал мой седьмой этаж, на который он легко взобрался, несмотря на тяжелый инструмент. Он скромен, неразговорчив. Он выражает себя в нотах. Нотах, которые сыплются из-под его легких пальцев, отскакивают от стен моей комнаты, стекают по стеклам и сливаются в реки, ласкающие мое сердце. Я слушаю его словно завороженный. У меня перед глазами, как в широкоэкранном кино, проплывают образы. Потому что его аккордеон выражает всю гамму человеческих чувств. Все кино…

Человека с аккордеоном зовут Франсис Лей. Он напоминает мне, что он со своим «пианино на подтяжках» участвовал в массовках фильма «Решающие мгновения». Мы тогда не были знакомы, и его присутствие прошло для меня совершенно незамеченным, в чем я не без стыда и признаюсь. Франсис добрых двадцать минут играет для меня серию своих композиций. Уже первая меня восхищает. Когда он перестает играть и, скромно глядя на меня, ждет моего приговора, я ему объявляю, словно я знаменитый кинорежиссер, оказывающий Франсису великую милость, что он будет писать музыку к моему будущему фильму. Он соглашается с таким восторгом, как будто действительно имеет дело со звездой режиссуры. Это недоразумение, наверное, объясняется тем, что он еще ни разу не работал для кино.

Довиль и рождение «Мужчины и женщины» имели место всего несколько дней тому назад, а я уже стою во главе потрясающей творческой группы: Жан Луи Трентиньян, Пьер Юттерховен, Франсис Лей и… Пьер Барух, который согласился

написать песни для фильма. Машина запущена. Жарко. Мы с Франсисом Леем сидим на его кровати; огромная перина образует над нашими головами подобие циркового шапито. Он придумал эту кустарную систему звукоизоляции, чтобы не раздражать соседей. Соседи по его крохотной квартирке в доме на Монмартре склонны жаловаться, если он играет слишком громко. Пока я обливаюсь потом, слушая его, он проигрывает мне больше дюжины музыкальных тем, какие подготовил для меня. Все они великолепны. Однако ни одна полностью мне не подходит. Я представляю себе эту тему некоей народной мелодией, чем-то в точности соответствующей тем образам, которые я держу в голове. Время идет, но дело никак не ладится.

— Ничего, — говорю я с отчаяния, — мы все равно найдем…

— Зайди завтра, — предлагает Франсис, — я успею кое-что приготовить…

Я уже взялся за ручку двери, когда он меня останавливает:

— Подожди… У меня есть еще кое-что, но я… не вполне уверен, что это подойдет.

Я снова сажусь на кровать.

— Не важно. Сыграй все-таки…

И Франсис Лей играет мне музыку к фильму «Мужчина и женщина». Я узнаю ее с первых нот. Это как песня, которую ты давно знал, но забыл. Это музыка и пронзительная, и грустная, и ритмичная. Она похожа на море… На двух людей, которые полюбили друг друга на пляже, а расстались на перроне вокзала… Это мой фильм звучит из аккордеона Франсиса. Часами он повторяет до бесконечности тему фильма, варьирует ее, модулирует, придумывает варианты. В эту ночь пляж Довиля заигрывает с мостовой Монмартра.

— А кого вы думаете взять на женскую роль?

Вопрос Жана Луи Трентиньяна воскрешает во мне одно воспоминание. Это было несколько недель назад в Обервиле, в Нормандии. Моя мать, после смерти отца получившая в наследство домик, где мы проводили семейные каникулы, прекрасно сервировала стол. Это естественно: она пригласила на обед своего взрослого сына. Но она принимает также кинозвезду, настоящую, сошедшую с экрана. Роми Шнайдер собственной персоной.

У меня зародился замысел «Мужчины и женщины», и я уже рассказал о главных линиях моего будущего фильма нескольким людям, чье суждение для меня важно. Среди них и мой друг Жак Вильдьё. Тот, выслушав мою историю, подсказал мне предложить женскую роль Роми, которую он знает благодаря Алену Делону.

Поскольку я в Довиле, а Роми тоже где-то в этом районе, я пригласил ее приехать на обед к моей матери. Она любезно приняла приглашение. Я думал, что семейная атмосфера сделает нашу встречу более приятной. Я ошибся. Едва сев за стол, Роми мне заявила:

— В «Кайе дю синема» они не слишком вас жалуют!

Мне трудно что-нибудь возразить. Затем, прежде чем я успел рот открыть, Роми дает по мне залп уничтожающих критически замечаний, которые вычитала в упомянутом журнале. Можно подумать, что она выучила их наизусть специально для этого обеда. У меня просто дыхание перехватило. Наконец она с таким видом, будто хочет избавиться от обузы, просит меня рассказать сюжет моего фильма. Теперь у меня пропало желание рассказывать ей мой фильм. Поэтому я в нескольких фразах, кое-как излагаю Роми более или менее непродуманный сценарий, не вкладывая в него почти никакого восторга, желая окончательно убедиться, что она не захочет в нем сниматься. По крайней мере в этом отношении моя уловка удалась. Мы с Роми Шнайдер сможем говорить, что проморгали друг друга.

На вопрос Жана Луи я, ни на секунду не задумываясь, отвечаю:

— Анук Эме.

О ней я подумал сразу. Она всегда казалась мне идеальной для этой роли, даже когда я встретил Роми. Наверное, это моя мания — желание достигнуть «недоступной звезды». Ибо именно такая она и есть: совершенно недосягаемая кинозвезда. Во всяком случае, для меня. Знаменитая во Франции, она еще больше знаменита в Италии, где регулярно снимается, в частности, у Федерико Феллини. Я слегка надеюсь на то, что Трентиньян попросит меня успокоиться и поможет мне вернуться к более скромным желаниям.

— Забавно, что вы сказали мне о ней, — ответил он. — Именно она самая близкая моя подруга. Хотите, я позвоню Анук, чтобы от вашего имени предложить ей роль?

Хочу ли я? Еще как! Очевидно, что «Мужчина и женщина», конечно же, будет прекрасный фильм… если я смогу его сделать. Жаль, в ближайшем будущем я обречен на то, что меня превратит в отбивную один тевтонский гигант.

НЕРВ ВОЙНЫ

— Господин Лелуш, я звоню по поводу того немецкого клиента, из Саарбрюккена.

— И что?

— Вам известно, что он уже два года должен нам двадцать тысяч франков?

Еще бы мне не известно! Во многом из-за этого неоплаченного долга моему отцу перед смертью выпали финансовые хлопоты, ускорившие его кончину. Он оставил мне в наследство маленькую фабрику декоративных подушек, которой я продолжал заниматься спустя рукава. Другими словами, я быстро разделывался с текущими делами, тогда как преданная секретарша обеспечивала повседневную работу фабрики. Этим утром, проверяя состояние счетов, она впала в панику.

— Все судебные процедуры взыскания долга закончились ничем, — сказала она. — Если сейчас мы не получим эту сумму, то рискуем просто-напросто разориться. Остается лишь один выход: вы сами должны поехать в Саарбрюккен, чтобы заставить его образумиться.

Воспоминание об этом типе на миг всплывает в памяти. Я однажды, давно, мельком его видел. Его фигура великана произвела на меня неизгладимое впечатление. Секретарша смотрит на меня так, будто я Зорро. Напрасно я отчаянно пытаюсь отвертеться, очень скоро я понимаю, что выбора нет. В одиннадцать часов вечера я выезжаю в Саарбрюккен, решив ехать всю ночь. Однако сперва делаю остановку на улице Сен-Бенуа, возле бара «Бильбоке», обычной штаб-квартире моей компании. Если бы я ненароком смог убедить одного-двух приятелей сопровождать меня, то, признаюсь, чувствовал бы себя увереннее. Увы! Никого из моих дружков здесь нет. Судьба явно решила так, что мне придется сразиться с моим неплательщиком, как настоящему герою, — в одиночку.

Случаю было угодно, чтобы Николь Круазий, которая постоянно поет в этом баре под пианино, именно в этот вечер оказалась на месте. Я едва с ней знаком, но мне крайне необходимо, чтобы кто-нибудь приободрил меня. Я уверенно приступаю к делу:

— Какие у тебя планы на эту ночь?

Она искоса на меня посмотрела с таким видом, будто спрашивала себя, какое недостойное предложение я намереваюсь ей сделать. Я успокаиваю ее относительно моих намерений, и Николь, недавно вернувшаяся из Соединенных Штатов,

предлагает мне послушать пластинку, которую она там записала. При первых звуках — это очевидность — голос Николь мысленно «накладывается» у меня на лицо Анук.

— Ты будешь петь в моем новом фильме, — заявляю я. Сбитая с толку, Николь удивленно смотрит на меня.

— И о чем он, этот фильм?

Я обеими руками хватаюсь за спасательный круг, который она мне бросает.

— Тебе лишь придется поехать со мной в Саарбрюккен, я тебе все объясню по дороге.

Она немного колеблется, но потом спрашивает:

— Когда мы выезжаем?

— Сейчас.

К счастью, Николь даже в голову не пришло спросить меня, что я собираюсь делать в Саарбрюккене. Я осмотрительно не говорю ей об этом. Все в свое время, в нужный момент. Мы проводим фантастическую ночь. Шоссе бежит в свете фар, я, ведя машину, рассказываю сюжет «Мужчины и женщины», прерываясь лишь тогда, когда мы останавливаемся, чтобы выпить кофе, то есть часто. Я говорю о Трентиньяне, об Анук Эме, которая, может быть, сыграет роль в фильме. Только когда мы приехали в Саарбрюккен, Николь пришло в голову задать мне вопрос, что мы собственно, здесь делаем. Когда я ей ответил, она скорчила выразительную гримасу. Как я и ожидал, у нее не было никакого желания участвовать в моей карательной экспедиции.

— Ты будешь очень любезен, если высадишь меня у ближайшего кафе, — сказала она. — Я подожду тебя там.

Едва устроившись за столиком, она заснула. Я оставил ее в кафе, чтобы отправиться туда, куда призывал меня долг. Здоровые детины нередко способны на самые неожиданные поступки. У моего, по-видимому, крепкого сложения оказалось больше, чем смелости. Завидев, как я выхожу из машины у его дома, он убежал через служебный вход. А я-то трепетал при мысли о столкновении с ним.

Мой немец храбро переложил на свою жену заботу о моем приеме. Не спавший всю ночь, с двумя десятками чашек кофе в желудке, я был натянут, как скрипичная струна. Угрожающим тоном я заявил даме, что в интересах ее мужа вернуть мне долг немедленно. Если этого не произойдет, я снова вернусь с бандой моих друзей.

— Was?[15] Какая «банда»? — по слогам переспрашивает несчастная.

— Вам лишь стоит посмотреть фильм «Девушка и ружья», и вы поймете, — отвечаю я с загадочным видом.

И тут я оставляю ее, предоставив страху делать свое дело. Немецкого ресторатора, который, без сомнения, и не такое видел, не раздражает, что посетительница принимает его заведение за номер в гостинице. Оставив Николь поспать еще немного, я тем временем отправляюсь узнать новости, позвонив Жану Луи Трентиньяну.

Через минуту я ласково тормошу Николь:

— Знаешь новость? Анук Эме согласна играть в моем фильме!

Поездка в Саарбрюккен была фантастичной. Возвращение прошло в эйфории.

Пятьдесят тысяч франков, выплачиваемые «немедленно», шли до меня две недели. Учитывая мое беспокойство, это показалось мне слишком долгим. Но когда в конце концов мне пришел чек Боба Амона, казалось, будто сразу рухнули все преграды, высившиеся на моем пути. Подсчет был сделан быстро. Прибавив эту сумму к полученному мною авансу со сборов и к тем деньгам, что я назанимал почти повсюду, я наконец собрал средства на съемку моего фильма. Черно-белого. Потому что бюджет позволял мне только это. Но цветное телевидение уже делало первые шаги. И кинофильмы начали переходить с большого на маленький экран. Разумеется, большинство телезрителей пока владели лишь черно-белыми телевизорами, но покупатели фильмов для телевидения все чаше требовали цветных лент. В предвидении… В Соединенных Штатах, где, как это часто бывает, технология на несколько лет опережает нашу технологию, требования в этой области гораздо более строгие. Подавляющее большинство американских семей скоро обзаведется цветными телеприемниками. Следовательно, черно-белое уже брать не будут. Все это мне объяснил один канадец, закупщик европейских фильмов для американского телевидения и телевидения его страны. Еще до начала съемок «Мужчины и женщины» он предлагает мне продать ему фильм за сорок тысяч долларов для показа на всей территории Северной Америки. При условии, конечно, что фильм будет цветной. Это неожиданная удача. Отказаться от подобной помощи немыслимо. Я соглашаюсь, но задним числом осознаю, что даже эти сорок тысяч долларов не позволят мне — учитывая стоимость пленки — снять в цвете весь фильм. Тогда я пускаюсь на хитрость. Вернее, прибегаю к уловке в виде компромисса. Не говоря, естественно, ни слова моему заказчику, я решаю сделать натурные съемки «Мужчины и женщины» в цвете, а интерьеры снять в черно-белом. Этот прием даст мне возможность не выходить за рамки бюджета фильма. Если мне чуть-чуть повезет, то будущие зрители фильма, не зная

моих низменных материальных соображений, увидят в этом приеме оригинальное художественное новшество.

Возникает последняя финансовая проблема: гонорар обеим моим кинозвездам. Жерар Лебовичи,[16] самый значительный агент французского кино, представляет интересы в том числе Жана Луи Трентиньяна и Анук Эме. Ко мне он относится не лучшим образом — и это еще мягко сказано. Я могу его понять. Как и всем в кинематографической среде, ему известно, что я сделал шесть фильмов, три из которых полностью провалились, и что ни один; из моих полнометражных фильмов не окупил своего бюджета! Почти непоправимый «наградной» список.

Еще он знает, что кое-кто, например, Пьер Бронберже, считает меня талантливым и что Жан Луи Трентиньян проникся ко мне симпатией. Этим объясняется попытка финансово сыграть ва-банк, поставив на мою особу…

Чтобы не подлаживаться под его настроение, я предлагаю ему отдать обеим звездам, чьи интересы он представляет, десять процентов от будущих доходов с фильма. Вместо гонорара, разумеется. Это все, что я в состоянии им предложить, поскольку каждый сантим моего бюджета необходим мне для съемки фильма. На миг у меня складывается вполне отчетливое впечатление, что Лебовичи колеблется между желанием расхохотаться и желанием мне отказать. После тягостного молчания он мне объявляет, что уже говорил о возможности участия в доходах с Анук и Жаном Луи и что оба они предпочитают гарантированный гонорар. Хотя они согласны сделать исключение и могут пересмотреть свои обычные требования в сторону снижения.

— Пятьдесят тысяч на каждого будет достаточно, — сказал он.

Нельзя выразиться более ясно. Совершенно очевидно, что никто в кинематографических кругах ни на секунду не верит в успех «Мужчины и женщины». Правда, мое прошлое нисколько не свидетельствует в мою защиту. Мне остается лишь занять еще сто тысяч франков.

АНУК

Он, конечно, был в фильме, этот образ… Неземная, она нежно садится рядом с водителем, но не хлопает дверцей, а тянет ее на себя. Она смотрит прямо перед собой. Это один из тех взглядов, которые в самом деле никого не замечают, но толпы смотрятся в них, как в зеркало. Меня она одаривает черным глазом и профилем весталки. В ней есть что-то греческое. Тонкие и длинные пальцы беспрерывно прячутся в великолепной копне черных волос. В фильме, из которого мог взяться этот образ, leading man[17] уверен в себе, смотрит победителем. Кривая усмешка героя, и его пассажирка роняет головку ему на плечо, обтянутое тканью альпага. Come fly with me…[18] Я едва осмеливаюсь включить первую скорость. В нее влюблены миллионы мужчин, но она сидит, почти прижавшись ко мне, в моей машине, даровав мне исключительное право везти ее в Довиль. Эту привилегию я завоевал в упорной борьбе. Она предпочитает поезд. И потом сейчас в ее сердце живет итальянец, с которым она никак не соглашалась расставаться. Стараясь уговорить ее, я выдвигал тот довод, что эта короткая поездка позволит нам и познакомиться, и поговорить о фильме. Переговоры длились три дня. Сказать, что с ней все непросто, значит, прибегнуть к эвфемизму. Это естественно, она кинозвезда. Это же Анук.

Я уже слышал ее голос по телефону, прежде чем встретился с ней у Жана Луи Трентиньяна. Этот голос, требовавший личную парикмахершу и визажистку, все еще звучит у меня в ушах. Я согласился потому, что это еще самое безобидное, и потому, что ей не говорят «нет». Голос Анук ласковый и отдаленный, он обращается к вам, как будто вам совсем незнаком, но это именно ее голос. Этот голос одновременно побуждает к признаниям и к сдержанности. Он словно вдохновение, пронзает вас и все в вас изменяет. Несмотря на мой «Мерседес» (подарок Жерара Сира), мне необходимо некоторое время, чтобы прийти в себя. Я еду быстро. Очень быстро. Не потому, что хочу произвести впечатление на мою пассажирку, а потому, что я так привык. Потому, что жизнь, моя жизнь, кино и все остальное движутся ускоренно. Потому, что я всегда куда-то еду, и потому, что я всегда недоволен, если еще не оказался на месте. Потому, что мне двадцать восемь лет, и это, похоже, достаточное объяснение.

— Я ненавижу скорость.

Она произнесла первые или почти первые слова с того момента, как мы выехали из Парижа. Попытки рассказать мой

сценарий провалились. Кстати, она не в духе. Может быть, она думает о своем итальянце? Когда стрелка спидометра перевалила за отметку 180, ее по-прежнему ласковый голос смирил максимальное ускорение цилиндров. Я убираю ногу со стартера так, словно отдергиваю руку от раскаленной металлической пластины. Стрелка спидометра опускается до 120. Я считаю, что она успокоилась, но минуту спустя Анук тем же тоном повторяет:

— Я ненавижу скорость.

Она даже не повышает голоса. В этом нет необходимости. Ее вздохи суть приказы. Мы наконец приезжаем в Довиль. Со скоростью в шестьдесят километров в час. Самое удивительное, что нам не удалось поговорить о фильме.

— Это неважно, — замечает Анук. — Я пойду немного отдохнуть, а перед обедом вы зайдете ко мне и все расскажете.

Я привез Анук в отель «Норманди». Когда несколько недель назад я приезжал сюда на «разведку» с директором моей картины Жаком Вильдьё, администрация отеля любезно предложила поселить у них всю съемочную группу, сделав нам скидку (стоял декабрь, был мертвый сезон), и разрешила использовать свои номера для съемки. Что я и намеревался сделать в большинстве интерьерных сцен. Я использовал часы, отделявшие меня от встречи с Анук Эме, чтобы в компании главного оператора отправиться на пляж снять несколько планов. Свет, как здесь часто случается, был каким-то призрачным. Хотя время было другое, я снова обрел волшебство того замечательного утра, в какое все и началось. Я решительно «складываю в ящик» образы, которые — я уверен — найдут свое естественное место в моем фильме. Мужчину, который с собакой идет по кромке моря… Собаку, прыгающую по волнам… Здесь одиночество создано для того, чтобы быть запечатленным. Как и было условлено, я захожу в номер к Анук за час до обеда. Она, кажется, расслабилась.

— Я вас слушаю, — говорит она.

Усаживаюсь и начинаю рассказывать мой сюжет. Через четверть часа Анук засыпает. Вероятно, ее разбудило мое молчание. Она мило извиняется, объясняя мне, что устала (это я, кажется, понял). Без сомнения, виной тому поездка и свежий воздух. Она предлагает мне возобновить наш разговор после обеда. Это и будет сделано с удовольствием. В конце концов, мы приехали совсем недавно и торопиться нам некуда. И потом, мы лишь в начале пути, и мои запасы терпения пока неисчерпаемы.

Поскольку ресторан в отеле «Норманди» слишком дорогой, я заказал стол в маленьком ресторане Довиля. Здесь собралась вся съемочная группа. Энтузиазм еще свеж и охватывает всех. У каждого такое чувство, будто он ввязался в авантюру, в которой

позволены все мечты. Короче говоря, в атмосфере этого первого общего обеда царит общее согласие. До той минуты, когда директор кинокартины Жак Вильдьё начинает излагать в деталях съемочный план на ближайшие дни. Речь идет о сценах, разыгрывающихся на катере.

— Их абсолютно необходимо снять в четверг, — объясняет Вильдьё, — так чтобы мы смогли отплыть и вернуться за время прилива.

Он прибавляет, что познакомился с симпатичным владельцем катера, который будет рад взять нас на борт.

Именно в эту минуту Анук устремляет на меня орлиный взор и спрашивает:

— Кто из актеров участвует в этой сцене?

Я отвечаю, что сцена включает Жана Луи Трентиньяна, детей и, конечно, ее саму. Прибавляю, что речь идет об исключительно важной сцене, рассказать о которой у меня еще не было случая.

— Я не сяду на катер, — сухо заявляет Анук.

И это все. Ни слова объяснения, ни попытки сослаться на страх или морскую болезнь. Просто данность. Стойко перенеся этот удар, я начинаю переговоры. Я пытаюсь успокоить Анук, заверяя, что это не представляет никакого риска, поскольку мы едва выйдем из порта. Это равносильно легкой прогулке.

— Я не сяду на катер, — ледяным голосом повторяет Анук. — Я многое могу делать, но на катер я не сяду.

Вокруг стола атмосфера заметно посвежела. Так как не в моем духе отступать без боя, я продолжаю настаивать на своем. Тем более что эта самая сцена существенно важна и без нее мой фильм развалится. Во всяком случае, я в этом убежден. Может быть, тот факт, что эта сцена внезапно оказалась под угрозой, делает ее в моих глазах более значительной, чем она есть на самом деле. Как бы то ни было, это решать мне, и никому другому. Как можно спокойнее я объясняю Анук, что сцена семейной поездки на катере необходима и что мой бюджет не позволяет построить катер в студии.

— Феллини снимает в рирпроекции, — не сдаваясь, возражает она.

Я испускаю вздох, способный надуть паруса трехмачтового судна. В разговоре не хватало только Феллини. Правда, что итальянский маэстро, у которого Анук — одна из актрис-кумиров, лучше всех использует прием, называемый рирпроекция, который, например, заключается в том, что если два персонажа разыгрывают в автомобиле какую-нибудь сцену, в глубине, фоном, на экране проносится дорожный пейзаж. Актеру лишь остается крутить руль, словно он действительно ведет машину, и

сцена готова. Естественно, этот способ можно приспособить и к морской сцене, показывая на заднике фильм о спокойном или бушующем море — на выбор, — тогда как актеры движутся на платформе, изображающей палубу корабля. Платформу — или камеру — более или менее сильно раскачивают в зависимости от состояния моря. В Голливуде в его славные годы большинство пиратских фильмов снималось таким образом. Помимо того, что он стоит дорого, очень дорого, этот прием находится в полном противоречии с «синема-верите», которое я пытаюсь делать. Я контратакую, возражая Анук, что я бесконечно восхищаюсь Феллини, но стиль маэстро принадлежит ему одному. Мой стиль требует, чтобы актеры действовали самостоятельно.

— Феллини снимает прекрасные рирпроекции, — роняет Анук так, словно я ничего и не говорил.

На этот раз погода окончательно портится. Атмосфера, такая теплая в начале обеда, становится напряженной. Тон повышается. Я сержусь. Анук тоже. Обед скомкан, и все расходятся, пережевывая мрачные мысли. Я не могу поверить, что мой фильм, с таким трудом начавший существовать, рискует быть поставлен под угрозу капризом кинозвезды!

Этого я никак не мог ожидать. Я не могу и не хочу с этим примириться. Вернувшись в отель, я признаюсь в своем душевном состоянии Жану Луи Трентиньяну. Он, как может, утешает меня.

— Это правда, что Анук немного странная, — признает он.

— Это самое малое, что можно сказать.

— Чего ты хочешь, это звезда, она такая. Надо принимать Анук такой, какая она есть.

Сочувствие Жана Луи действует благотворно, но мне от этого не легче. Мой фильм прерван после полдня съемок, и, пережив такое начало, я не понимаю, как все сможет уладиться. Я решаю просить помощи у Жерара Лебовичи, агента Анук. Может быть, он имеет на нее достаточно влияния, чтобы заставить Анук образумиться. Мне удалось дозвониться к нему домой около одиннадцати вечера. В нескольких словах я сообщаю ему о шантаже Анук, которая вынуждает меня выбирать между моей сценой на катере и ее участием в фильме. Надежды, возлагавшиеся мной на Лебовичи, быстро развеялись. Агент Анук признается, что он бессилен мне помочь. Ему хватает деликатности не сказать мне, но я понимаю, что моя проблема почти не волнует его, так как он интересуется только дорогими кинокартинами и никогда по-настоящему не верил в мой фильм. Очевидно, что это равнозначно словам: «Выпутывайтесь сами!» Я горячо благодарю агента за помощь и вешаю трубку. Как поется в песне Азнавура: «И вот я одинок…» Одинок посреди этой

довильской ночи, на смену которой скоро придет рассвет съемочного дня без актрисы. И только я могу принять решение. Но какое? Я обдумываю проблему со всех сторон. Она проста. Сейчас мне кажется немыслимым, что Анук изменит свое решение. И Жан Луи не может один играть «Мужчину и женщину».

Женщина. Другая женщина. Другая актриса! Решение сразу представляется мне очевидным: необходимо заменить Анук. Это нелепо, невообразимо. Тем более невообразимо, что уже полночь, а завтра в восемь утра мы снимаем сцену, в которой героиня, стоя на молу, рассказывает дочери историю Красной Шапочки. Я не вижу другого решения. Тогда я срываюсь. С записной книжкой в одной руке, с телефоном в другой я начинаю подряд названивать почти всем французским актрисам. Тем, с кем я знаком, и тем, кого я не знаю и чей номер телефона мне предварительно необходимо раздобыть. Никого, абсолютно никого дома нет. Можно подумать, что их предупредили о моем звонке и они сговорились не отвечать мне. Я даже звоню Анни Жирардо, которая стала знаменитостью с того времени, когда я был стажером на съемке одного из ее первых фильмов «Человек с золотыми ключами». Может быть, мне удастся ее растрогать, напомнив, что на той съемке с участием Пьера Френэ именно я таскал ей бутерброды. Ее тоже нет. Дело ясное… Горничная Жирардо сообщает, что «мадам» должна вернуться около двух часов ночи. «Пусть она перезвонит мне в любое время!» — прошу я. Ночь превращается в кошмар. Я продолжаю звонить всем актрисам, чьи имена всплывают в памяти. Даже тем, которые совершенно не соответствуют моему видению героини фильма. Мне все-таки чудом удается дозвониться троим. Моя фамилия что-то смутно им напоминает, они стараются отвечать любезно, хотя я и прервал их сон.

— Кажется, это интересно, — говорит мне первая. — Когда вы хотите встретиться, чтобы обсудить проект?

— Мы снимаем завтра в восемь утра. В Довиле.

Молчание. И резкий щелчок в трубке. Она прервала разговор, вероятно, приняв меня за сумасшедшего или сомнительного шутника. Та же реакция и у двух других. Я слишком хорошо их понимаю. Звонить актрисе домой посреди ночи, это уже само по себе хамство, а еще предлагать такое! Особенно со стороны совершенно неизвестного кинорежиссера.

В два часа ночи я в полном отчаянии снова прихожу поплакаться в жилетку Жану Луи Трентиньяну. Он по-прежнему исполнен сочувствия, но — увы! — по-прежнему бессилен мне помочь.

— И что ты намерен делать? — спрашивает он. Я пожимаю плечами.

— Я с часу на час жду звонка от Анни Жирардо, но признаюсь тебе, что не слишком в это верю.

— Но если до завтра ты никого не найдешь?

— Я отложу съемку на день, на то время, пока не найду тебе другую партнершу. Другого выхода я не вижу.

С этими отнюдь не радужными перспективами мы и расстаемся. Как только я вошел в свой номер, зазвонил телефон.

— Послушайте, — говорит мне Анук, — у меня есть к вам предложение. Мы сделаем пробу, завтра утром будем снимать вместе в течение часа и посмотрим, как все пойдет. В зависимости от того, какой оборот примут съемки, мы будем продолжать или прервемся.

Надо ли говорить, что я с восторгом соглашаюсь. Надежда возрождается.

Ровно в восемь часов Анук уже на молу. Со стороны актрисы, славящейся тем, что она постоянно опаздывает, подобная пунктуальность мне представляется обнадеживающим знаком. Мы начинаем снимать словно боксеры, проводящие контрольный раунд. А потом, совсем скоро, неловкость рассеивается. Внезапно, словно наших споров вообще не существовало, Анук «расслабляется». Она, как лавину чудесных подарков, предлагает мне все, чем владеет: талант, мастерство, очарование, приветливость. Она так же великодушна, как вчера была несговорчива. Она как бы говорит мне: «Вы увидите, на что способна зануда». В самом деле, чем больше мы снимаем, тем сильнее я ощущаю, что мы очарованы друг другом.

Я восхищен. Я уже не знаю, куда поставить объектив. Я охвачен счастьем. Это счастье достигает апогея, когда через несколько часов Анук признается мне, что она никогда не чувствовала себя так хорошо на съемочной площадке.

Атмосфера в конце первого съемочного дня столь же благостная, сколь была зловещей в конце вчерашнего вечера. Анук звонит всем своим друзьям, сообщая им, что она сейчас снимается в «настоящей вещи». Трентиньян, со своей стороны, делает то же самое. Следующий день убеждает нас, всех без исключения, что мы переживаем нечто необыкновенное. И так все последующие дни. Каждый из них — праздник. Мы парим над землей, утрачивая всякое чувство реальности. Анук, не заставляя себя упрашивать, даже с восторгом садится на катер раздора. Увидев проезжающего по пляжу всадника, ока предлагает мне посадить ее на лошадь. Она высказывает мне соображения, которые превосходят мои ожидания, она дает мне больше, чем я у

нее прошу. Я почти вынужден сдерживать ее. Редчайшая вещь: группа с телевидения делает фильм о наших съемках. Ее возглавляет молодой человек по имени Макс Лальман. Это Жан Луи Трентиньян сообщил ему, что он переживает невероятную авантюру с наполовину безумным режиссером. «Это будет событие, — сказал Максу Трентиньян, — к нему абсолютно необходимо проявить интерес». Сам Макс Лальман почувствовал то же самое и позвонил мне.

— Я очень хочу сделать репортаж о съемках вашего фильма, — говорит он. — Я слышал, как вы о нем рассказываете, я предчувствую нечто, что мне не удается определить, но я убежден, что это будет значительный фильм.

Я даю ему разрешение и даже мое благословение. Я не забуду, что Макс Лальман был первым посторонним на съемке человеком, который по-настоящему поверил в «Мужчину и женщину». И его документальный фильм останется лучшим из всех репортажей, какие когда-либо снимались о каком-либо из моих фильмов.

На каждом повороте меня бросает на дверцу. А виражей на этом авторалли в Монте-Карло много. Но я спокоен. Жан Луи не только большой актер, но и один из лучших французских автогонщиков; он чувствует себя уверенно как за рулем, так и перед кинокамерой. Вопреки обыкновению он отвернулся от объектива. Устроившись на заднем сиденье, я снимаю 16-миллиметровой камерой, которая благодаря небольшому размеру и удобству в обращении позволит мне создать у зрителя впечатление, что он находится в машине Жана Луи, участвуя вместе с ним в знаменитом ралли. Мой главный оператор Жан Коломб последовательно располагает свою камеру в разных местах маршрута, постоянно держась на обочине трассы. Он снимает 35-миллиметровой камерой. Я работаю как оператор кинохроники, он как кинематографист. Его пленки, смонтированные с моими, придадут этой гонке темп, близкий к реальному. Адский ритм, который будет поддерживать музыка. Я уже слышу, как звучит аккордеон Франсиса Лея, взвизги скрипки и скрежет руля, — мелодия, которая ускоряется с каждым оборотом колеса, соединяя мечты о победе с образами женщины, ждущей дома, в Париже. Телефонный звонок — и… приезд мужчины, за ночь пересекшего всю Францию, чтобы снова увидеть ее…

Автомобиль — это белый «Форд-мустанг». В отношении устойчивости движения бывают машины лучше, но «вид» у него великолепный. Это авто — третья кинозвезда моего фильма. И огромный подарок судьбы. Сначала я обратился с просьбами ко

всем известным автомобильным фирмам Франции. Все отнеслись ко мне с презрением. И тогда я случайно встретил молодого владельца компании «Форд Франс». Когда я ему рассказал сюжет «Мужчины и женщины», а главное, о той роли, какую будет играть в фильме гоночный автомобиль, пилотируемый Жаном Луи Трентиньяном, он пришел в восторг. Он сразу предложил мне включить один из его автомобилей в ралли в Монте-Карло. И лично участвовать в нем в качестве второго гонщика моей кинозвезды. Мне даже не пришлось излагать свой план. Динамичного президента — генерального директора гораздо больше увлекала перспектива участвовать в гонке в дуэте с Трентиньяном, чем сам мой фильм. И хотя он мне об этом прямо не сказал, я прекрасно понял, что предоставление «мустанга» зависит от его участия в гонке. Это значения не имело… Важнее всего было получить автомобиль, не платя ни гроша. Он проносится в ночи, как снаряд. В кабине актер, играющий роль гонщика в авторалли (кем он действительно является в жизни), вместе с директором фирмы в роли его второго пилота. Этот невероятный, но энергичный тандем представляет собой подобие моего кино, создаваемого благодаря изворотливости и всевозможным ухищрениям. Создаваемого из всего того, что способно вовлечь актеров и зрителей в сердце действия.

Моя камера не верит собственному объективу. Анук влюбляется. Здесь, у меня на глазах, в этой кровати в номере отеля «Норманди». Вместе с ней под простыни, на еще тепленькое местечко, которое только что покинул Жан Луи Трентиньян, юркнул Пьер Барух. Я посчитал практичным снять подряд эти две постельные сцены. Первую — между Анук и ее погибшим в автокатастрофе мужем-каскадером (Пьер Барух), которого она не может забыть. Именно это навязчивое воспоминание портит первое любовное объятие Анук и нового мужчины в ее жизни. То, что происходит в этой постели прямо на моих глазах, сценарием не было предусмотрено. Естественно, так как это уже не кино. Анук и Пьер в ходе съемки полюбили друг друга. Ох уж, этот Барух… Каков нахал! Да уж, что тут скажешь… Он сваливается как снег на голову, через несколько дней после начала съемок, не пережив тех эпических мгновений, какие пережил я (даже если в Париже до него доходили об этом кое-какие слухи). И вот, легко, без предупреждения у меня из-под носа он крадет сердце той, в кого и я тайно влюблен. Пора наконец признаться: я не мог сопротивляться очарованию Анук. Какой мужчина устоит перед ней? Но из робости и в то ж время из стремления показаться «джентльменом» я пропустил целых два дня, прежде чем признаться ей в моих чувствах. Два лишних дня. Симпатия, какую

я питаю к Пьеру, помогает мне утешиться. Анук и Пьер поженились в синагоге. Вся съемочная группа участвовала в празднике. «Мужчина и женщина» — не только запечатленная на пленке история любви. Сама съемка этого фильма — это история о людях, любящих друг друга. И я знаю, что на экране это будет видно…

КОМПАНЬОН «ЮНАЙТЕД АРТИСТС»

Никакого шиканья, криков, свиста. Но это потому, что в зале я один. Я агонизирую в тишине. Передо мной мелькают образы, и каждый из них причиняет мне нестерпимую боль. Я запорол еще один фильм. Это тем более страшно, что на съемках «Мужчины и женщины» я был убежден, что нахожусь на пути к созданию настоящего фильма. Мы все были уверены в этом. Как могло случиться, что результат оказался столь катастрофическим? В какой момент механизм сломался? Раздавленный горем, я выхожу из маленького просмотрового зала, где только что был самым первым зрителем моего фильма. Я задаю себе вопрос, не стану ли я последним. Десять часов вечера, темно. Я устал. Как всегда, в моменты великого отчаяния я сажусь в машину и еду. На этот раз я поеду не в Довиль. Кажется, я зол на этот город за то, что он не сдержал обещаний, данных мне в одно мартовское утро на пляже… Прошел почти год. Я еду, глядя прямо перед собой. Выбираю автострады, которые, как мне кажется, бесконечны, общенациональные государственные дороги, ведущие в тупик. Я проезжаю мимо придорожных ресторанов и заправочных станций.

На рассвете, потому что все-таки надо куда-то приехать, я возвращаюсь домой. Бросаюсь на кровать, безумно усталый. Мною овладевает сон. И сон вновь возвращает меня к самому себе, я опять полон энергии! Жизнь мне кажется не столь мрачной. Я снова сажусь за монтажный стол, за которым проводил дни и ночи, почти без сна. В сотый раз я заряжаю мое произведение в монтажный станок. Я убеждаюсь, что в тот вариант, который просматривал вчера, я втиснул все, что отснял. Как будто я не мог решиться вырезать хотя бы один кадр. С прояснившейся головой я говорю себе, что из-за этого фильм, наверное, показался мне напыщенным, перегруженным, неудобоваримым. Я сокращаю… И режу еще… Я переставляю сцены… Через несколько часов у меня в руках более короткий и — я на это надеюсь — воздушный вариант «Мужчины и женщины». Но я боюсь сразу же просмотреть его. Необходимо дать ему отстояться. Нужно время, чтобы я мог взглянуть на него новыми глазами.

Поэтому я вынужден уйти, заняться чем угодно, топтаться на месте, лишь бы только проходили часы. Когда наконец я снова прихожу в частный просмотровый зальчик, мне так же страшно, как в вечер премьеры.

Фильм, который я намерен смотреть, отличается от вчерашнего, я это понимаю. Что до меня, то я отдохнул, посвежел

и сегодня надеюсь позволить себе лучше оценить собственную работу. Вчера вечером, после долгих часов, которые я провел, уткнувшись носом в крохотный экран монтажного стола, я уже почти ничего не соображал. Будет ли достаточно этих изменений, чтобы свершилось чудо? Через четверть часа я знаю ответ. В этот раз, когда просмотр закончился, я на верху блаженства. Я увидел фильм, который, если судить совершенно объективно, считаю великолепным. Я знаю… Неловко говорить такое о собственной работе. И я представляю себе улыбки тех, кто услышал бы, как я в эти минуты осыпаю самого себя похвалами. Однако я не думаю, что они смогли бы обвинять меня в самодовольстве и еще меньше — в ослеплении. В конце концов, еще вчера я суд ил свой фильм со строгостью, достойной моих самых безжалостных врагов. Кстати, я не намеревался довольствоваться одни я моим суждением. Я даже рассчитываю как можно раньше вынести мой фильм на самый требовательный суд кинематографиста. Начиная, разумеется, с приговора Пьера Бронберже. Я ему обещал, что он станет первым зрителем «Мужчины и женщины». Я держу слово и сразу звоню ему. Любопытствуя увидеть результат того проекта, в который он не верил, Бронберже приезжает в тот же вечер. Так как я все еще не отказался от того, чтобы убедить его стать моим сопродюсером, я набрасываюсь на него, едва он вошел в дверь.

— Пьер, дайте мне двести тысяч франков, и я вам отдаю половину со сборов фильма!

Он жестом успокаивает меня.

— Клод, дайте мне хотя бы его увидеть.

Это действительно самое меньшее, что можно сделать. Начинается просмотр. Я верю в фильм. И все-таки… Все происходит так, как если бы судьба всячески препятствовала Пьеру Бронберже в его желании быть продюсером «Мужчины и женщины», невзирая на все мои усилия. Пьер приехал с семьей — женой и детьми. Дети, совсем маленькие, без конца суетились во время просмотра. Они хныкали, просились в туалет. Пьер несколько раз выходил из зала. Его внимание было до такой степени рассеянным, что фильм прошел совершенно мимо него. Напрасно потом он меня уверял, что нашел фильм очень интересным, что в нем есть великолепные эпизоды, я отлично чувствовал, что у него сердце к фильму не лежит и что его восторг несколько наигранный. И снова меня охватывает сомнение. Если Пьеру Бронберже не нравится «Мужчина и женщина», это дело серьезное. Не только потому, что я очень ценю его мнение, но еще и потому, что это мнение вполне может разделить вся среда кинематографистов. Ведь у меня по-прежнему нет кинопрокатчика. И заранее обливаюсь холодным

потом, вспоминая о «Человеческой сущности», которая была положена на полку на Севастопольском бульваре и… которую я в конце концов уничтожил. Теперь же я чувствую себя готовым на все, чтобы открыть «Мужчине и женщине» дорогу в кинозалы. Я готов связаться с кем угодно. Персонаж, в когти которого я, движимый отчаянием, бросаюсь, поставил на своей визитной карточке пометку «кинопрокатчик», но более уместным было бы слово «гангстер». У него репутация, повадка и манеры бандита. Его специальность — пышные постановочные фильмы. Кино, прямо противоположное моему. Я неохотно показываю ему мой фильм, смутно надеясь, хотя и не признаваясь себе в этом, что он ему не понравится и это положит конец нашим отношениям. К моему великому изумлению, он мне заявляет, что фильм ему понравился. Неужели в этой груди бьется сердце любителя кино? Мои сомнения рассеиваются, когда он предлагает мне заключить контракт, достойный его репутации. Он готов прокатывать фильм с тем условием, что я оплачу печатание всех копий. Кроме того, на случай провала он оставляет за собой аванс на помощь производству фильма. Я также смогу торговать эскимо в перерывах между сеансами, если кинотеатры согласятся на это… Хотя преимущество не на моей стороне, я, не входя в подробности, отвергаю его предложение.

Я по-прежнему нахожусь в мертвой точке. Я не могу ограничиться этими двумя ужасными просмотрами. Мне абсолютно необходимо, чтобы кто-нибудь где-нибудь положительно отнесся к моему фильму. Неожиданно я вновь вспомнил о Бобе Амоне, который все еще ждет, когда я начну снимать его сюжет о Синей Бороде — «замораживателе» женщин. В конце концов, пятьдесят тысяч франков аванса, которые я у него вырвал, помогли тому, что у меня появилась возможность снять «Мужчину и женщину», хотя он об этом не знает. Данное обстоятельство вполне заслуживает частного просмотра. И я организую его на следующий же день в маленьком зале на улице Лористон. Боб не только не сердится на меня за то, что я ловко увильнул от его проекта и потратил его деньги на другие цели, но и плачет после просмотра «Мужчины и женщины», провозгласив фильм шедевром. Охваченный восторгом, Боб предлагает мне за десять процентов от сборов продать фильм кинофирме «Юнайтед Артистс». Такая марка на фильме равносильна пропуску во все кинозалы мира. Я поспешно соглашаюсь. Всегда крайне энергичный в роли профессионального посредника, Боб Амон Звонит Илье Лоперту, патрону французского отделения «Юнайтед Артистс». И я слышу, как он кричит в трубку:

— Я только что видел великий фильм!

Заинтригованный, Илья Лоперт просит показать ему фильм.

Еще один частный просмотр. На этот раз он проходит в зале фирмы «Юнайтед Артистс» на улице д'Асторг в присутствии Ильи Лоперта и его компаньонов. Это триумф. Как я тайком и надеялся, Илья Лоперт предлагает мне продать ему фильм, имея в виду пустить его в мировой прокат. Ничего другого я и не требую. К сожалению, я уже уступил право показа «Мужчины и женщины» во всей Северной Америке моему пресловутому покупателю цветных фильмов из Канады. В чем я, слегка сконфузившись, был вынужден признаться Илье Лоперту. Патрон французского отделения «Юнайтед Артистс» вопит от ужаса. Когда он узнает, что я получил за эту сделку какие-то жалкие сорок тысяч долларов, он вопит еще громче. Успокоившись и, вероятно, посчитав, что моя неопытность служит смягчающим обстоятельством, он, несмотря ни на что, предлагает мне контракт на прокат фильма во всем мире.

Нельзя вальсировать с великаном так, чтобы он немного не оттоптал вам ноги. Почти неизвестный режиссер, связавшийся с «Юнайтед Артистс», я теперь это понимаю, оказывается в уязвимом положении как с точки зрения принятия решений, так и в финансовой сфере. Прежде всего я убеждаюсь, что владею только половиной моего фильма, тогда как вначале он весь принадлежал мне. Это значения не имеет. Еще несколько дней назад заполучить такого могущественного партнера казалось делом немыслимым и непредвиденным. Так что я вовсе не думаю жаловаться. Как бы то ни было, комиссия «Юнайтед Артистс» оказывается на редкость энергичной и заводит речь о том, чтобы заранее купить у меня мой новый фильм. Тут заупрямился Боб.

— Новый фильм Лелуша принадлежит мне! — заявляет Амон, ссылаясь на Синюю Бороду. Прогнозируемый отныне успех «Мужчины и женщины» не вызывает у него желания отказаться от контракта, который он заставил меня подписать. И он не намерен разрешить мне забыть об этом. Спор между Амоном и Лопертом идет на повышенных тонах. А я присутствую при событиях в качестве простого зрителя, так как участвовать в дебатах они меня не пригласили. Но тут в игру вступает Александр Мнушкин. [19]

Этот человек — полная противоположность продюсера с толстой сигарой, который пыжится и набивает себе цену. Он редко теряет спокойствие, говорит ровным голосом, с русским акцентом, напоминая этим аристократа-авантюриста из довоенных фильмов. Он огромного роста; худоба лишь подчеркивает его изящество, и, кажется, будто мысли кипят под его полысевшим черепом, обрамленным венчиком седых, слегка

вьющихся волос. Он похож на австрийского эрцгерцога с бакенбардами на затылке. Перефразируя Сирано, можно сказать, что Александр Мнушкин — утонченный человек и «в нравственном отношении». Образец порядочности, скромности, но и профессиональных деловых качеств, человек, который был продюсером Кокто и Дювивье, он пользуется таким же уважением людей, с каким и он относится к ним. Человек благовоспитанный в том смысле, какой придавали этому слову в век Просвещения. Он также, я это понял очень скоро, один из первых, абсолютно честных людей, которых я встретил в кинематографической среде. Все качества этого человека обнаружились в первых же словах, обращенных ко мне:

— Позвольте мне сразу вам сказать, что я не стану платить вам пятьдесят тысяч франков, потому что мне было бы стыдно. Я намерен дать вам десять процентов с фильма, который мы сделаем вместе.

Мы будем вместе снимать фильм, мы оба это понимаем, хотя в данную минуту пока не знаем, какой. Впервые в жизни меня начинают обхаживать самые разные личности, которые, чуя возможный успех, ведут себя по отношению ко мне чрезвычайно любезно. Недоверие, которое они мне внушают, лишь усиливает желание сблизиться с таким человеком, каким является Александр Мнушкин. Он связан с Жоржем Дансиже, чей офис располагается в одном здании с офисом Боба Амона. Поэтому Мнушкин и узнал о споре вокруг моей особы, который вели. Амон и «Юнайтед Артистс». Он вмешался, известив их, что тоже очень хотел бы работать со мной. Лоперт не возражал. Оставалось решить проблему моего контракта с Бобом. Поэтому Мнушкин взял дело в свои руки, тоже играя роль посредника, чтобы договориться о выкупе этого контракта от имени «Юнайтед Артистс». В конечном счете эта сделка оказалась чрезвычайно выгодна для Боба Амона, перепродавшего «Юнайтед Артистс» за два миллиона франков контракт, за который он мне заплатил пятьдесят тысяч. Более того, он сохранил за собой и десять процентов с фильма.

Я не получил ни сантима, но эта сумма стала выкупом за мое освобождение, дав мне возможность избавиться от Синей Бороды.

Пока в кабинетах компании «Юнайтед Артистс» решалась международная участь «Мужчины и женщины», я продолжал показывать фильм близким мне людям. Следующим в списке значился Франсуа Рейшенбах. Его восторг был по крайней мере равен восторгу Боба. На этот раз у меня сложилось впечатление, что проклятие двух первых просмотров снято. Это впечатление четко подтвердилось, когда после просмотра, который Рейшенбах

просил меня устроить для его друзей, последние сплошь попадали в мои объятия, осыпая меня похвалами. Атмосфера стала ирреальной. А ведь придется когда-нибудь очнуться…

— Я покажу этот фильм Пьеру Бронберже, — объявил мне Рейшенбах, — он ему очень понравится!

Увы, я вынужден его разочаровать.

— Пьер фильм видел, — сказал я Рейшенбаху. — Но остался не в восторге.

Ничуть не обескураженный этим аргументом, Рейшенбах звонит Бронберже и настойчиво просит того еще раз посмотреть «Мужчину и женщину». Бронберже согласился.

На этот раз, выходя из просмотрового зала, он преобразился.

— Какой великолепный фильм! — говорит он мне. — Я немедленно беру его!

К сожалению, я должен сказать Пьеру, что он уже опоздал. И я продал мой фильм «Юнайтед Артистс». На миг мне показалось, что Бронберже хватит удар. На его отчаяние мне было так больно смотреть, что я, не раздумывая, отдаю ему десять процентов со сборов фильма. В конце концов, я ему их задолжал. Разве не он первый поверил в меня? Учитывая десять процентов с будущих сборов от «Мужчины и женщины», отданные мной Пьеру Бронберже, десять, что сохранил за собой Боб Амон, и пятьдесят процентов — львиная доля, — которые оставила себе «Юнайтед Артистс», мне остается совсем немного, но это заботит меня меньше всего. Я наконец сделал фильм, который нравится людям. Вот самое прекрасное на свете вложение капитала.

Франсуа Рейшенбах неутомим в своем восторженном отношении к «Мужчине и женщине». Не удовлетворившись тем, что он вновь заполучил Пьера Бронберже, Рейшенбах теперь атакует отборочную комиссию Каннского фестиваля. На этот раз он сталкивается с категорическим отказом. Ему отвечают, что слишком поздно рассматривать новые кандидатуры, что крайний срок подачи заявок давно прошел. Во всяком случае, на этот год. Неожиданно на штурм идет сам Бронберже. Схватившись за телефон, он приказывает — вот верное слово — членам комиссии, забросив все дела, просмотреть «Мужчину и женщину». Пьеру Бронберже отказать нельзя. Члены комиссии исполняют приказ. И снова триумф. Не прошло и суток после этого последнего показа, как единогласно принимается решение: на Каннском кинофестивале Францию будет представлять фильм «Мужчина и женщина».

ГОНКА

Канн — это прежде всего лестница. Лестница, по которой мечтает когда-нибудь подняться каждый кинематографист. По этой лестнице легко идти вверх, но… трудно спускаться. Ибо если восхождение по ней всегда проходит под вспышки блицев и аплодисменты, то нисхождение, если фильм был плохо принят, иногда таит испытание ледяным молчанием или… свистом. Даже оскорблениями. Покидать Дворец фестивалей после показа собственного фильма требует определенного мужества, морального и даже физического. В то время никакая служба порядка, никакой барьер безопасности по-настоящему не защищали режиссера и его актеров. Вышедшие к ним зрители окружали, стискивали их и здесь же оказывали им тот же прием, что и фильму. Некое подобие мгновенной, устной передачи информации. Этакая feed-back,[20] которую мы часто получаем, словно удар кулаком в лицо. После особенно бурных просмотров отдельных актеров видели выходящими через запасной выход… никогда это название столь исчерпывающе не соответствовало своему смыслу. Однако ради этих нескольких ступеней множество людей готовы на все. В данную минуту слава — это прежде всего слава других. Всех тех мужчин и женщин, которые за двадцать лет, начиная с 1946 года, усеяли эти ступени таким слоем звездной пыли, что лестница стала похожа на Голливудский бульвар.

Я все еще пребываю в кабинетике на улице Лористон, когда моя жизнь круто меняется. Едва объявили, что «Мужчина и женщина» отобрана для показа на фестивале, как я оказываюсь в лучах прожекторов. Изо дня в день, даже из часа в час мной интересуется пресса. Радио и телевидение дают себе труд приезжать ко мне за интервью. Внезапно все становится просто. Ведь я целых шесть лет не переставал — чаще всего тщетно — бороться за то, чтобы продавать мои фильмы, чтобы их снимать, чтобы найти для них прокатчиков. Теперь все наперебой торопятся стать моими продюсерами, распространять мои фильмы. Мне заранее предлагают лучшие залы, лучшие условия проката. Я, конечно, верю, что сделал прекрасный фильм. Однако никто, кроме нескольких профессионалов, его пока не видел, и он еще не получил ни одной награды. Достаточно было только слухов, чтобы все завертелось. Но я понимаю, что на этой стадии все еще может рухнуть.

Нас, тех, кто ездил в Довиль, было немного. В Канн приехали только пятеро: Анук Эме, Жан Луи Трентиньян, Пьер Барух,

Жанин Маньян и я. Николь Круазий тоже здесь, но по своим делам. Фестиваль, который продолжается две недели, начался с неделю назад. Но у нас не было никакого резона приезжать раньше, поскольку первый каннский показ «Мужчины и женщины» должен был состояться на следующий день в восемь утра. По традиции этот просмотр предназначен для прессы. Я оставляю обеих моих звезд нежиться в постели, а сам по привычке отправляюсь за кулисы, чтобы следить за развитием событий. За эти два часа многое может решиться. Может быть, даже все.

Канн действительно — это прежде всего фестиваль журналистов. Это они определяют успех или провал фильма. Причем в гораздо большей степени, чем думают, потому что, это известно, их влияние распространяется и на членов жюри. Последние, разумеется, не обязаны читать прессу до того, как присудят свои премии. Объективность обязывает. Тем не менее никто в среде кинематографистов не игнорирует прессу; члены жюри тоже не могут этого себе позволить. Впрочем, оно и понятно. Они боятся рисковать. Боятся оказаться в полном противоречии с общественным мнением. Боятся, что их освищут на церемонии объявления наградного списка. Этим объяснялась решающая важность данного просмотра.

И опять я заглядываю в приоткрытую дверь и украдкой наблюдаю за лицами присутствующих журналистов. По улыбающимся или растроганным выражениям их физиономий я, кажется, догадываюсь, что общее впечатление благоприятное. Даже очень благосклонное. Только бы так продолжалось до конца. Я затаил дыхание, считая минуты, отделяющие нас от финальных титров. И вдруг происходит катастрофа. С каким-то отвратным скрипом бобины перестают крутиться. Экран становится белым и — в случае остановки фильма это происходит автоматически — в зале загорается свет. Охваченный ужасом, я вижу, как весь зал встает и направляется к выходу. Это невозможно! Я брежу! Я переживаю кошмар! Самое худшее, что никто не считает это ненормальным. Очень скоро я понимаю почему. Перед самым отключением тока в кабине киномеханика — ничего другого случиться не могло — в фильме шла сцена, когда собака резвится на пляже. Это одна из ключевых сцен. Но это также сцена, которая может сойти за финал. Насмерть перепуганный, я никак не решу, что мне делать: телом преградить людям выход или, как одержимый, мчаться в кабину киномеханика. К счастью, тот берет инициативу на себя. В громкоговорителе звучит его голос:

— Дамы и господа, произошло отключение тока. Фильм не закончен, извольте, пожалуйста, вновь занять ваши места.

Людской поток сразу останавливается. Дисциплинированные зрители вновь усаживаются в кресла. Кроме нескольких, уже вышедших, которые так и будут считать, что «Мужчина и женщина» кончается кадрами собаки, резвящейся в волнах. Я облегченно вздыхаю. Но я пережил самый большой страх в моей жизни. На этот раз просмотр прошел до конца без всяких инцидентов. Журналистов, похоже, не смутил этот перерыв. Впечатление от фильма, вероятно, по-прежнему хорошее… Теперь мне остается только с тревогой ждать первых откликов. Они поступают через несколько часов по радио. И я понимаю, что на этот раз боги на моей стороне. Фильм принят с успехом. Даже с триумфом. С точки зрения прессы, во всяком случае, а мне известно, как это важно для дальнейшего.

Каждый фильм в Канне демонстрируется дважды. Утренний просмотр для журналистов, вечерний — для светской публики. Между этими двумя просмотрами моя жизнь резко меняется. Потому что в это время, хотя фестиваль только вступил в свою вторую неделю, начали распространяться слухи, согласно которым «Мужнина и женщина» получит Золотую пальмовую ветвь. В номере отеля «Мартинес» непрерывно звонит телефон. Еще вчера вечером я был только аутсайдером… Я стал фаворитом. Наряду с такими людьми, как Орсон Уэллс (с конкурсным фильмом «Фальстаф») и Джозеф Лоузи. Неожиданно я стал олицетворять все надежды Франции. Как будто я несу на плечах всю тяжесть фестиваля.

Восемь часов вечера. Мы стоим перед Дворцом фестивалей, лицом к морю, у подножия волшебной лестницы. Анук в вечернем платье прекрасна, как никогда, Жан Луи и я — в смокингах. Нас окружает, стискивает толпа. Поскольку службы охраны порядка почти не существует, гости, фотографы и зрители смешиваются в какой-то стихийной, неистовой давке. Нам кажется, что нас вносят на верхнюю площадку. Нам аплодируют! Все эти люди, которые еще не видели фильма, аплодируют нам так, будто он им безумно понравился. Потому что их опьяняет аромат успеха так же, как он кружит голову нам. Потому что нам предшествовали те пресловутые слухи, которые заранее сплетают нам лавровые венки. Я еще раз присутствую на просмотре моего фильма, но я его не вижу, так сильно страх сковывает меня и стискивает мне горло. Однако посередине сеанса меня ненадолго вырывает из царства страха взрыв аплодисментов. Когда фильм заканчивается, весь зал поднимается, стоя, устраивает овацию. Оглушительную, нескончаемую. В эти минуты мне нужно было об очень многом подумать. О моей первой камере, о моем первом провале, о моем первом приезде в Канн, когда я служил в армии и передо мной

закрывались все двери… Увлекаемые потоком смокингов и длинных платьев, мы — Анук, Жан Луи и я — оказываемся на улице. Я различаю только бесчисленные лица, знакомые или безвестные, радостные улыбки и глаза, еще красные от пролитых слез. Люди приветливо машут мне, окликают. Но все происходит так, будто отключен звук. Один голос выделяется в этом немом фильме. И лицо, тонущее в тысячах лиц. Лицо моей матери. Она сияет. С глазами, полными слез, она широкими жестами указывает на меня, громко крича: «Это мой сын! Мой сын!» У меня еще сильнее перехватывает горло. Но на этот раз от волнения: как бы мне хотелось, чтобы и мой отец тоже присутствовал здесь.

Я не знаю, как и почему, но мы «приземлились» в ночном кафе с названием типа «Залейся виски». Мне не было нужды пить, так как я уже опьянел. Я парил в облаках. Обычно очень наблюдательный, я больше ничего не замечал, больше ничего не соображал. Мечты и страх словно сделали из меня идиота. Вокруг нас по-прежнему толпилось множество народу. Какие-то неизвестные люди, задрав вверх большой палец, смотрят на меня и кричат: «Пальмовая ветвь! Пальмовая ветвь!» Я машинально улыбаюсь. Мы рассаживаемся вокруг стола. Тотчас собираются любопытные и фотографы. Потрескивают фотовспышки.

Все произошло так быстро, что мне довольно трудно приспособиться к этому успеху — он поразил меня как молния после стольких лет унижений, — сохранять холодную голову под жарким светом всех этих направленных на меня прожекторов. Внезапно все стало слишком просто. Вплоть до таких мелочей, как легкость, с которой я вдруг мог теперь получить столик в битком набитом ресторане. Но, по-моему, я сохранял кое-какую ясность ума. И вот доказательство: невзирая на эту триумфальную ночь, ни Анук, ни Жан Луи, ни сам я еще никак не могли по-настоящему поверить в ту Золотую пальмовую ветвь, какую нам пророчат, предсказывают. Наверное, именно потому, что нам ее пророчат. Моя суеверная натура подсказывает, что это опасно. И потом, я всегда предпочитал аутсайдеров фаворитам, и тот факт, что я неожиданно оказался в категории последних, вызывает у меня определенное беспокойство. Даже тревогу. Чтобы нас не сглазили, мы на следующий день после этого сумасшедшего вечера покинули Канн. Однако не отъезжая от него слишком далеко. Мы нашли прибежище в маленьком отеле на Лазурном берегу, в тридцати километрах от Канна. Идеальное место для того, чтобы о нас — на время! — забыли. Но мы не приняли в расчет нюх ищеек из «Пари-Матч». Журналисты из этого еженедельника вышли на нас и потребовали от нас

ошеломляющей вещи. Речь шла о том, чтобы — ни больше ни меньше — сделать победные фото примерно за неделю до объявления награжденных.

— Это необходимо для верстки, — объяснил репортер. — Если вы получите Пальмовую ветвь, мы должны будем тотчас опубликовать фото. Поэтому оно должно быть непременно готово заранее.

Мы не в восторге. «Разыгрывать» перед объективом радость победы, прежде чем она одержана, означает торговать шкурой неубитого медведя и искушать дьявола. Такое же суеверное чувство, которое заставило меня удалиться из Канн, подталкивает меня категорически отказать в просьбе «Пари-Матч». Но журналисты, как известно, не принадлежат к тем людям, что легко отказываются от своих целей. В силу их упорства и по той причине, что последние события привели нас в прекрасное настроение, они добиваются от нас сеанса позирования. Мы выдвигаем одно условие: мы не будем разыгрывать победителей и будем вести себя скромно. Однако мы пребываем в такой эйфории, что наши самые сдержанные позы прямо-таки вопиют о победе. Журналисты в восхищении. Мы же… мы просто надеемся, что нам не придется сожалеть о содеянном.

Другие заботы быстро заставляют нас забыть этот эпизод. Из нашего отеля мы с лихорадочным интересом следим за гонкой, что проходит на набережной Круазетт. И выходит на финишную прямую. Из газет, по радио, благодаря осведомленным информаторам мы узнаем, что фильм Орсона Уэллса «Фальстаф» принят довольно прохладно. Что касается фильма Джозефа Лоузи «Модесты Блэйз», то жюри, кажется, он совсем не понравился. Мне немного стыдно в этом признаваться, но их неудачи доставили мне несомненное удовольствие. Однако Уэллс и Лоузи принадлежат к тем режиссерам, которыми я безоговорочно восхищаюсь. Кстати, очень скоро убеждаюсь, что и мне есть о чем позаботиться. Спустя неделю после показа моего фильма слухи дают мне понять, что «Мужчина и женщина» уже не в моде. С тех пор прошли другие фильмы. Люди обратились к другим увлечениям. Кроме того, многие критики, даже те, кто превозносил меня до небес, теперь раздражены слухами, которые вот уже неделю отдают мне Пальмовую ветвь. Представители «Новой волны» разражаются бранью: последнее произведение Алена Рене не вошло в конкурсную программу. Его фильм «Война окончена» (он получит премию Луи Деллюка) действительно вызывал протесты испанского правительства, которое выступило против его официального показа на фестивале. Поэтому Рене со своим фильмом оказались задвинуты в маленький кинозал на

улице Антиб. И все помнят, что «Монахиня» Жака Ривета, шокировавшая религиозные власти, месяцем ранее была запрещена, несмотря на положительный отзыв приемной комиссии.

За все это я, разумеется, не отвечаю. Но отдельные критики, вероятно, бессознательно злы на меня. Словно моим нынешним успехом я обязан осложнениям коллег. Они даже находят веский тому довод в особе самого генерала де Голля. Генерал в самом деле по совету своего министра культуры Андре Мальро просил показать ему в Елисейском дворце «Мужчину и женщину» на приватном киносеансе. «Тетушке Ивонне» и генералу фильм очень понравился. Я кое-что об этом знаю… Я там присутствовал.

Звонит телефон. Это из Елисейского дворца. Мне сообщают, что президент Республики и его супруга выразили желание увидеть «Мужчину и женщину» и что я приглашен на просмотр. Он состоится в малом зале президентского дворца в присутствии трех зрителей: Шарля де Голля, Ивонны де Голль и… меня, сидящего между ними. Я чувствую себя неловко. Во время просмотра генерал всякий раз, когда ему особенно нравится какая-нибудь сцена, опускает свою тяжелую руку мне на колено и говорит: «Хорошо…» Или же: «Очень хороший фильм». Я поражен непосредственностью, если не сказать — наивностью, какую он обнаруживает на просмотре моего фильма, иногда задавая мне поразительные вопросы, вроде, например, следующего: «А какой породы эта собака?» (Та, что бегает по пляжу.) Или же по поводу «Форда-мустанга» Трентиньяна: «Это, правда, хорошая машина?» Он также делает замечания вроде следующего: «Давненько я не бывал в Довиле…» Госпожа де Голль молчит, но украдкой смахивает слезу. Когда зажегся свет, оба тепло меня поздравили.

В те времена, когда спасение для художника было только в левых взглядах, одобрение Генерала было для меня наихудшей рекламой. На президентских выборах в прошлом году каждый действительно выбрал свой лагерь и открыто встал на сторону кто Франсуа Миттерана, как Жан Поль Сартр или Маргерит Дюрас (она делала первые шаги в качестве кинематографиста), кто Шарля де Голля, как Франсуаза Саган. Меня же, после того как Генералу понравился мой фильм, автоматически причислили к его сторонникам (хотя я даже не просил об этом просмотре). К тому же я узнал, что отдельные журналисты приходили к членам жюри, объясняя им, что не следует голосовать за «Мужчину и женщину», так как это — я цитирую — «голлистский фильм»! При таком подходе мы сможем сказать то же самое о всех тех фильмах, что Генерал просил показывать ему в Енисейском дворце: «Господин Венсан» Мориса Клоша, «Никогда в

воскресенье» Жюля Дассена или «Наполеон» Абеля Ганса. Все это голлистские фильмы! То же в отношении авторов, которых любил цитировать Генерал: Мольер, Гёте, Верлен, Стендаль, Ницше, Монтень… Все это голлистские авторы!

Следствием всех этих слухов, сплетен, колебаний общественного мнения стало то, что накануне объявления списка победителей меня предупреждают, что Пальмовой ветви я не получу на том основании, что слишком уж часто говорили О том, что мне ее дадут. Какой-то гротеск! Теперь я твердо знаю одно: в Канне не надо заплывать слишком высоко по течению. Не хочется развивать спортивную метафору, но этот фестиваль и в самом деле напоминает гонку на выносливость. Необходимо беречь свои силы и свои эффекты. В идеале фильм «Мужчина и женщина» следовало бы показать в конце второй недели. Еще немного, и я, испытывающий ко всему отвращение, не вернулся бы на набережную Круазетт и уехал бы в Париж. Но мои ценные информаторы уверяют меня, что фильм в любом случае получит премию. Специальную премию жюри, премию за лучшую роль для Анук или Жана Луи. Ничего не поделаешь… Поскольку необходимо ломать комедию, утром в день объявления списка награжденных мы все-таки решаем вернуться в клетку с хищниками.

Над пальмами на набережной Круазетт ослепительно голубое небо, а море сверкает на солнце, как рыбья чешуя. Но в наших головах погода стоит хмурая. Мы с Жаном Луи выходим из отеля «Мартинес» и направляемся к отелю «Карлтон», где у меня назначена встреча с представителем «Юнайтед Артистс». Трентиньян пошел со мной, чтобы чем-то себя занять. Я тоже убеждаю себя, что этот маленький эпизод с бизнесом отвлечет меня от всех мыслей. Мы мечтали о Пальмовой ветви, а у нас будет право только на утешительный приз. Это почти унижение. Я машинально смотрю на часы. Тринадцать часов. Напрасно я стараюсь сосредоточиться на моем деловом свидании, мне не удается думать ни о чем другом, кроме членов жюри, которые ровно в полдень собрались в салоне отеля «Карлтон». Туда-то мы как раз и идем. Именно там в эти самые минуты решается все.

Так велит каннская традиция. В последний день фестиваля члены жюри собираются в «Карлтоне», соблюдая тот же ритуал, что и члены жюри Гонкуровской премии в парижском ресторане «Друан». В этот год, как обычно, каннское жюри сильно напоминает жюри какой-либо литературной премии,[21] поскольку в него входят шесть знаменитых писателей: Марсель Ашар,[22] Морис Женевуа, Андре Моруа, Марсель Паньоль, Жан Жионо и Арман Салакру. Четверо первых носят зеленый мундир

членов Французской академии, если вам угодно. Два последних — члены Академии Гонкуров. Возглавляет жюри впервые не председатель, а председательша — София Лорен. Прекрасная итальянская актриса, которая много разъезжает, пропустила официальный просмотр «Мужчины и женщины» и попросила показать ей мой фильм на сеансе вдогонку, если так можно выразиться. Итак, члены жюри собираются ровно в полдень и объявляют список награжденных около часа. Официальная вечерняя церемония только освящает уже известных лауреатов. Я опять пытаюсь думать о чем-то другом, напуская на себя равнодушный вид человека, которого ничто не может взволновать… Но мне это не *удается*. Откровенно говоря, я бы предпочел, чтобы моя встреча; состоялась в другом месте. Хотя бы потому, чтобы только не выглядеть человеком, пришедшим выпрашивать то, что они соблаговолят мне дать. Вдруг чей-то крик прерывает наши мрачные размышления и заставляет нас с Жаном Луи поднять головы. Чей-то крик и чья-то фигура. Фигура человека, абсолютно нам незнакомого, который выскочил из отеля «Карлтон» и, как сумасшедший, бежит по набережной Круазетт, крича во все горло: «Пальмовая ветвь у Лелуша! Пальмовая ветвь у Лелуша!» Мы с Жаном Луи застываем на месте. Словно парализованные. Потом мы переглядываемся. Нам обоим очень хотелось бы обрадоваться, но мы не смеем. Не смеем в эту минуту. Кто этот человек? Серьезен ли он? Представляет ли он какую-либо инстанцию? Короче, можем ли мы хоть в малейшей степени доверять его словам? Мы с Жаном Луи в едином порыве ускоряем шаг. Незаметно мы почти бегом прибываем в «Карлтон». Как только мы оказались в холле, на нас набрасываются фотографы и безостановочно нас снимают. Нас опять окружают люди, нас поздравляют. Сомнения больше невозможны. Впрочем, через минуту нам самым что ни на есть официальным образом подтверждают: «Мужчина и женщина» удостоена Золотой пальмовой ветви».

Это буря. Самый настоящий скандал. В огромном зале Дворца фестивалей толпа в вечерних туалетах ревет и выкрикивает оскорбления, словно разбушевавшиеся футбольные болельщики на стадионе. Атмосфера напоминает мне кошмарный показ «Человеческой сущности» шесть лет тому назад во Французской синематеке. На этот раз освистывают не меня. Жюри. Уступая давлению некоторых критиков, наши дорогие академики и их коллеги по жюри «сгладили» мою победу. Чтобы успокоить моих самых ожесточенных противников, они просто-напросто поделили на двоих Золотую пальмовую ветвь! В ту минуту, когда председатель жюри объявил: «Золотая пальмовая ветвь

присуждена Клоду Лелушу за фильм «Мужчина и женщина» и Пьетро Джерми за фильм «Signore e signori» («Дамы и господа»)», — зал буквально взорвался. Казалось, крики и свист не умолкнут никогда. Никто больше не может сказать ни слова.

К счастью, я был не в зале, а за кулисами. Вместе с другими лауреатами, которых объявили в час дня, я жду моей очереди выйти на сцену, чтобы получить премию, что дает мне возможность, проявляя минимум спокойствия, быть свидетелем яростного неистовства светской публики. И ждать, пока буря утихнет. Но вот сразу же я чувствую себя очень далеко от всего этого. Совсем рядом с собой, он почти меня касается, я вижу Орсона Уэллса! Он здесь, он тоже ждет своей очереди, чтобы получить специальную премию двадцатого Каннского фестиваля. Я испытываю почти столь же сильное волнение, какое я пережил при объявлении моей победы. Для меня человек, создавший фильм «Гражданин Кейн», — живой бог. С того времени, как только я себя помню, я страстно им восхищался. Его кино меня ошеломляло. Уэллс был для меня образцом для подражания и вдохновителем. Мне очень хотелось бы сказать ему обо всем этом. Что я ему и скажу, поскольку у меня теперь есть эта возможность, которая, может быть, больше никогда не представится. К сожалению, есть маленькая проблема. Я ни слова не знаю по-английски. Или почти не знаю. Более того, восхищение не мешает мне заметить, что мой бог — это очевидно — витает где-то в другом мире: с моим английским и с его затянувшимся состоянием трезвости дело это будет нелегким. Ничего не поделаешь. Собрав в кулак все мужество, я подхожу к нему. И начинаю разговор, стараясь высказать ему все мое восхищение на шутовском английском, который заставил бы расхохотаться Мориса Шевалье. Но не Орсона Уэллса. Внезапно осознав, что с его левого бока слышится какое-то бормотание, гражданин Кейн угрюмо смотрит на меня. Потом, не удостаивая меня ответом — он явно не понимает ни слова из того, что я ему говорю, — Уэллс решительно поворачивается ко мне спиной и удаляется в глубь кулис. Я совершенно ошарашен. В нескольких метрах от себя я вижу, как он с недовольным видом указывает на меня кому-то из отвечающих за порядок.

У меня нет времени на разочарование. В зале наконец шум стих и ведущий вечера объявляет мой выход. Услышав мою фамилию, распорядитель выталкивает меня на сцену. Дело сделано! Я держу ее, Золотую пальмовую ветвь! Она моя! Я, как принято, произношу в микрофон несколько слов благодарности, потом подхожу к краю сцены, под объективами фотографов гордо поднимая вверх мой трофей в футляре с мягкой обивкой. Эти

ирреальные мгновения длились всего несколько минут. И опять возвращение за кулисы, переход из света в тень. Но тут на меня набрасывается медведь и душит в своих могучих лапах. Это Орсон Уэллс! Теперь он знает, кто я, и непременно желает первым меня поздравить. Вот от чего все зависит…

Моя последняя ночевка в отеле «Мартинес» будет короткой. После церемонии вручения премий Анук, Жан Луи и я провели какую-то, безумную ночь. «Мужчина и женщина» получила не только Золотую пальмовую ветвь, но также премию Католического агентства и премию Высшей технической комиссии. Заря начинает окрашивать в розовый цвет Лерэнские острова. В небе еще горит несколько звезд. Я даже не пытался уснуть. Мне помешали бы звезды, сияющие в моих глазах, они и у меня в голове. Стоя у окна, я вдыхаю теплый воздух и наслаждаюсь тишиной после шумной суматохи последних недель. Я оборачиваюсь. Золотая пальмовая ветвь лежит в своем футляре на низеньком столике… Я улыбаюсь сам себе. Я вновь думаю о тех моментах отчаяния, на которых все это выросло. Страшная неудача «Решающих мгновений», горечь Пьера Бронберже, ночное бегство в Довиль и желание покончить с собой, пробуждение на пляже в лучах рассвета, так непохожего на сегодняшний… И фигура той женщины вдалеке… Той женщины, которая никогда не узнает, чем я ей обязан. Потому что я снова всплыл на поверхность, коснувшись дна. Что-то подсказывает мне, что в этой параболе заключена вся моя жизнь. И что история повторится.

ЖЕЛАНИЯ ПУТЕШЕСТВОВАТЬ

В эту среду «Фуке» больше, чем когда-либо, оправдывает свою репутацию «столовой» всего кинематографического Парижа. Передо мной ковбойская шляпа «Стетсон» и темные очки «Рэй-Бэн». За ними спрятался Жан Пьер Мельвиль. Режиссер, снявший фильмы «Леон Морен, священник», «Стукач» и «Старший из Фершо», позвонил мне утром с просьбой поддержать морально в испытании, которое ожидает его сегодня: выход нового фильма «Второе дыхание».

— Я приглашаю тебя пообедать в «Фуке», — сказал он.

Мне не к чему уточнять, что его привлекают не столько неоспоримые гастрономические достоинства этого заведения, сколько его стратегическое положение прямо перед кинотеатром, где показывают его фильм. Не выходя из-за стола, мы увидим, выстраивается или нет публика в очередь перед кассой. Мельвиля терзает страх — чувство, знакомое всем нам, киношникам, в дни выхода фильма. Но когда наступает роковой час, приходит облегчение. Перед кинотеатром «Колизей» вытягивается внушительный хвост. Мельвиль должен был бы прыгать от радости. Я знаю, что он счастлив, но, не обнаруживая этого, он придумывает себе другой повод для терзаний.

— Я все задаю себе вопрос, почему пришли эти люди, — говорит он. — Делают они это от безделья, потому что они не нашли ничего другого, как пойти в кино, потому что прочли хвалебную критическую статью или потому что им нравится мое кино?

Естественно, Мельвилю хотелось бы, чтобы верной оказалась последняя гипотеза. Я наивно отвечаю, что самое главное в том, что люди пришли. Но Мельвиль во что бы то ни стало хочет понять, почему они здесь. Он стоит на своем. Напрасно я твержу, что это не имеет никакого значения; вопрос преследует его неотступно.

— Послушай, — говорю я, исчерпав все аргументы, — тебе остается лишь пойти и спросить у них!

Несколько секунд он колеблется, слегка удивленный моим предложением, но потом соглашается:

— Хорошая мысль.

Мельвиль тотчас решительным шагом пересекает проспект. Я иду в нескольких метрах позади, решив не упустить ничего из того, что последует и что обещает быть пикантным. Знаменитый кинорежиссер уверен, что его шляпа «Стетсон» и черные очки гарантируют ему анонимность, тогда как на деле они — ведь он

их никогда не снимает — делают его фигуру узнаваемой за километр. Мельвиль наугад обращается к мужчине, стоящему в очереди.

— Месье, я провожу опрос для «Франс-Суар», — говорит он. — Почему вы пришли на фильм Жана Пьера Мельвиля?

Притворяясь, будто он не узнает режиссера, мужчина отвечает, что видел по телевидению потрясающий отрывок из фильма. Мельвиль благодарит его и переходит к другому зрителю. Тот же вопрос. Тот же ответ. Сцена повторяется несколько раз подряд. Когда в четвертый раз человек, которому он задает вопрос, отвечает, что показанный по телевидению фрагмент вызвал у него желание посмотреть фильм, Мельвиль, не сдержавшись, взрывается:

— Но, в конце концов, почему бы вам просто не прийти оттого, что вам хочется посмотреть фильм Жана Пьера Мельвиля?

На что зритель, широко улыбаясь, отвечает:

— Но, разумеется, именно поэтому, месье Мельвиль.

— Senhores,[23] не желаете ли попробовать крокодила?

Мы с Александром Мнушкиным заинтригованно переглядываемся. Тем более что официант, сделавший нам это предложение, больше похож на героя второразрядного эквадорского фильма, чем на выпускника школы, готовящей гостиничный персонал. Мы с Мнушкиным пустились на, поиски приключений. Вот уже две недели мы разъезжаем по амазонскому лесу, отыскивая натуру для первого фильма, который решили сделать вместе. Но нас главным образом интересует Бразилия. Именно сюда я перенес действие сценария «Солнце всходит на Западе». Эта история, написанная мною еще до выхода «Мужчины и женщины», рассказывает о приключениях человека, который уезжает в Амазонию на поиски военных преступников, виновных в смерти его родителей. Я рисовал в своем воображении этот фильм, думая о Жане Луи Трентиньяне. Прежде всего потому, что мне очень хотелось продолжить нашу авантюру с «Мужчиной и женщиной». Но особенно потому, что Жан Луи — такой «неисчерпаемый» актер, что я чувствую: с ним я могу пойти гораздо дальше. Мнушкин в восторге от сценария и от будущего исполнителя. Итак, первый из фильмов, которые мы обещали друг другу снимать вместе, будет именно этот.

Мы уехали в Бразилию через три дня после выхода на экраны «Мужчины и женщины». В Париже фильм имел безумный успех. Три кинозала, где он демонстрировался, переполнены на каждом сеансе. Все стараются заполучить на светские приемы Анук и Жана Луи. Но я исчез. Вернее, вместо того чтобы участвовать во

всем этом безумии, предпочел отойти в тень. Тем более что Александр Мнушкин, являющий собой воплощение здравого смысла, предупредил меня:

— Мы узнаем, разбогател ли ты, лишь на третьей неделе. Сейчас ты пользуешься последствиями Каннского фестиваля и Золотой пальмовой ветви. Через три недели останется только фильм.

Три недели — столько мы и собираемся провести в Амазонии. В долгие часы наших пеших переходов по лесу или поездок на машине по дорогам мой новый компаньон рассказывает мне о своей жизни русского иммигранта. Это настоящий роман. Он мне говорил о своей дочери Ариадне, о Симоне Ренан,[24] своей жене. Между мной и этим чудесным человеком завязалась подлинная дружба.

К тому же в то утро мы едва не попали в аварию.

Маленький самолет, перевозивший нас, столкнулся с серьезными техническими проблемами, пролетая над девственным лесом. К Счастью, пилот обнаружил почти пригодную для посадки взлетную полосу поблизости, на острове Маражо. Мы совершили аварийную посадку на этом острове, кишащем змеями и крокодилами. Этим и объясняется фирменное блюдо местных жителей, до которых мы, совсем выбившиеся из сил и упавшие духом, добрались с наступлением ночи.

— Крокодила? Вы уверены?

— Абсолютно, синьор. Это очень вкусно, вы убедитесь.

В любом случае наши хозяева не могли предложить нам ничего другого, а мы были голодны. И потом, они приняли нас очень приветливо, и нам не хотелось их обижать. В нашем присутствии они зажарили маленьких крокодильчиков, мясо которых оказалось восхитительно вкусным. У меня было ощущение, будто я ем лангуста. Просто объедение. Наш аппетит был равен только хорошему настроению наших друзей. Доброе настроение, которое в ходе ужина только усиливалось. Чем больше мы ели, тем веселее они становились. Поскольку мы не могли с ними разговаривать (наш пилот-переводчик снова отправился заниматься самолетом), мы не смогли выяснить у них причину этой веселости. Мнушкин и я начинаем задавать себе вопрос, не смеются ли они над нашими европейскими манерами… Если только они не разыгрывают с нами какую-нибудь шутку. Через час мы попадали в гамаки, которые они нам предложили. Но, несмотря на усталость, мы были не в состоянии заснуть. По той простой причине, что нас, Александра Мнушкина и меня, охватило необъяснимое сексуальное возбуждение. Особенно в том состоянии изнеможения, в каком мы находились.

Даже мой партнер, который, надо сказать, был уже далеко не первой молодости, провел очень беспокойную ночь.

Утром наши хозяева, по-прежнему бывшие в полном восторге от своей славной шутки, дали нам понять, что крокодилье мясо обладает сильными свойствами возбуждать половое влечение. Сделав это открытие, мы пустились в дальнейший путь, Мгновенно начав строить немыслимые планы. Мы с Александром уже воображали себя во главе сети ресторанов, раскинувшейся по всей Европе. «Влюбленные крокодилы», «Али Гатор» или столь же изысканные названия. Миллиардеры благодаря возбуждающему половое влечение бифштексу из пресмыкающегося! Увы! Наши мечты рушатся, когда нам объясняют, что мясо крокодила обладает возбуждающим действием, если его едят через полчаса после забивки животного. И мы плохо понимаем, как можно создать фермы по разведению крокодилов в далеком от тропического климате парижского пригорода. Все хорошенько обдумав, мы удовольствуемся созданием кино. Эта кухня и без того слишком сложна…

В мою дверь звонят в час круассанов. Я открываю. На моем половике стоит Жан Луи Трентиньян с невероятно озабоченным видом.

— Заходи, — предлагаю я. — Что с тобой?

Он несколько минут мнется, словно не знает, как взяться за дело так, чтобы сообщить мне о катастрофе.

— Я не могу сниматься в фильме, — наконец объявляет он. Что касается катастрофы, то это действительно так. За три недели, проведенные мной вместе с Александром Мнушкиным в поисках натуры в Амазонии, я снял на 16-миллиметровой пленке небольшой документальный фильм с целью дать Жану Луи некое предварительное представление о том, чем станет «Солнце всходит на Западе». Чтобы, так сказать, ввести его в атмосферу фильма. Посмотрев неделю назад этот репортаж, он пришел в восторг и дал нам свое согласие. Мнушкин запустил машину, и уже шел «подготовительный период». Что же все-таки могло вызвать этот резкий поворот? Я предлагаю Жану Луи кофе и тщетно пытаюсь добиться от него разъяснений. Его объяснения путаные, сбивчивые. Он уверяет меня, что он не в состоянии сниматься в этом фильме сразу после «Мужчины и женщины», что еще слишком рано. Что это было бы безумием. Он выглядит насмерть перепуганным. Он готов на все, чтобы я освободил его от взятых им на себя обязательств. Даже вернуть нам с Мнушкиным вложенные в фильм средства. Если потребуется, он сам сломает себе ногу, чтобы получить за это страховку. Я никак не могу поверить тому, что слышу, его доводы абсолютно не

убедительны. Почему Жана Луи вдруг охватил такой ужас? Он боится тропических болезней или чего-либо еще? Ему страшно летать самолетом? Очень скоро я понимаю, что мне никогда не удастся этого узнать» Наверное, впервые в жизни я отступаю. И освобождаю Жана Луи от его обязательств. Разумеется, не требуя ничего взамен.

Александр Мнушкин задумчиво проводит рукой по блестящему черепу.

— Мы могли бы взять кого-нибудь другого, — предлагает он после долгого раздумья.

Я в знак отрицания энергично качаю головой.

— Ни в коем случае. Этот фильм я написал для Жана Луи. Я знаю, что он не изменит своего решения. Этого решения я не понимаю, но уважаю его. Фильм нужно делать с Жаном Луи или не делать вообще. Скорей всего, не делать. И потом…

— Что?

— И потом… Это, может быть, знамение. Некий способ предупредить меня, что этот фильм не надо снимать.

Мнушкин криво улыбается.

— Опять твои суеверия.

Из-за его русского акцента в этой фразе слышится множество «р». Я тоже улыбаюсь.

— Хорошо, пусть будет по-твоему… Нам остается лишь найти другую идею… Ты что-нибудь придумал?

При этом вопросе мой разум ненадолго мутится. В том, что касается «придумать», за мной дело не встанет…

На сетчатке моих глаз накладываются друг на друга два женских лица.

Лица Жанин и… Кристины.

Жанин — это Жанин Маньян, героиня моих первых фильмов, которая по-прежнему живет со мной.

Но она уже не одна. Я встретил Кристину Коше и мечусь между этими параллельными любовными приключениями, которые заставляют меня жить во лжи.

— История адюльтера, — вдруг слышу я мой ответ на вопрос Мнушкина.

Мне на секунду стыдно, что я тем самым раскрываю всю свою личную жизнь, но, в конце концов…

— История адюльтера? — слегка недоверчиво переспрашивает Мнушкин. — Ты можешь рассказать подробнее?

Отдавшись внезапному вдохновению, я импровизирую.

— Он — знаменитый репортер…

Почему репортер? Вероятно, потому, что я сам занимался этой профессией в качестве оператора кинохроники.

— Репортер, который во время одной из своих поездок встречает другую женщину.

Я еще немного развиваю тему связи, которая намечается между журналистом и этой незнакомкой, распространяюсь о драме, которую эта связь порождает между мужем и его законной супругой, и о глубоко человечной стороне всей этой истории. Мнушкин, чьим немаловажным достоинством является воображение, тотчас понимает, какую пользу мы сможем извлечь из подобного сюжета.

— Согласен, — говорит он, — ты дорабатываешь сценарий, и мы запускаемся. К тому же это даст нам возможность еще попутешествовать, — с горящими глазами прибавляет он.

Это правда, что мы охвачены желанием путешествовать. В начале нашего объединения мы решили, что первый фильм, который мы будем снимать вместе, увлечет нас очень далеко. Уже состоялась амазонская экспедиция. На этот раз…

— А если действие будет происходить в Африке? — неожиданно предлагаю я.

— В Африке? Почему бы нет? — отвечает Мнушкин, и его глаза блестят от вожделения.

Правда, Африка далеко. Главное, она далеко от сложностей моей личной жизни. Остается вопрос об актере на главную роль. Роль знаменитого репортера в моем фильме. Я признаюсь Мнушкину, что я все еще поглощен историей с Трентиньяном и что сейчас не могу даже думать о ком-либо другом. Мой партнер смотрит на меня с загадочным видом и после паузы, необходимой для того, чтобы произвести впечатление, роняет:

— Ты знаешь, что Боб Амон постоянно играет в покер? Я с удивлением смотрю на него.

— Ну а мне какое дело?

— А ты знаешь, с кем чаще всего он играет?

— С Кидом из Цинциннати?

— С Ивом Монтаном.

Вдруг перед моими глазами возникают высокая изящная фигура и неотразимое лицо актера из фильма «Battling Joe».[25] Я даже и не думал о нем.

— И знаешь еще что? — продолжает Мнушкин. — Монтан без конца твердит Бобу, что мечтает сниматься у тебя.

Вместо пальцев у него колода карт. Разговаривая, он пользуется руками одновременно как фокусник, шулер и обольститель, неотразимый в неподражаемой манере подчеркивать сказанное точным, необычайно красноречивым и всегда неожиданным жестом. Я очарован Ивом Монтаном, а он еще и явно переигрывает, стремясь обольстить меня. Он уже не просто исполняет для меня песню, он дает мне сольный концерт. Он ухаживает за мной, как за женщиной. Благодаря его обществу я открываю странную, иногда раздражающую, часто лестную, но всегда чарующую игру: любовный танец актера, который старается убедить режиссера дать ему роль. Самое поразительное, что этот танец исполняют все актеры. И мужчины, и женщины. Кинозвезды и исполнители третьестепенных ролей. Во всяком случае, я в этом убеждаюсь, я, который до этого дня всегда бывал только в противоположном положении. Мнушкин мне не солгал. Ив Монтан действительно очень хочет сниматься у меня. Я этим польщен, ибо он и прославленная звезда, и фантастический актер. Чем больше я на него смотрю и чем больше его слушаю, тем сильнее я представляю себе Монтана в шкуре моего героя. Сам Монтан это прекрасно понимает. Он прямо говорит мне об этом, приводя неотразимые аргументы, и его манера трактовки образа оказывается очень убедительной.

— К сожалению, — говорю я, — эта роль — роль подлеца. Наверное, это небольшое преувеличение, но именно такое слово пришло мне на ум. И я даю несколько уточнений, касающихся самых бесславных сторон характера и поведения моего знаменитого репортера. Монтан застывает и становится серьезным. Он на несколько мгновений задумывается и говорит:

— Я должен посоветоваться с Симоной.

Настал мой черед волноваться. Всем известно, что Монтан ничего не делает, не спросив мнения Симоны Синьоре, и я не знаю, как та отнесется к моему сценарию. А главное, к роли неверного мужа, которую я предлагаю Монтану и которая рискует вызвать у нее дурные воспоминания. Из-за некоей Мэрилин Монро. Я советую Монтану побольше рассказать Симоне о юморе, которого в фильме должно быть много… Как знать, может быть, ее тронет именно это.

В телефонной трубке голос Монтана.

— Малыш… Все в порядке, мы будем его делать, твой фильм.

Я с облегчением вздыхаю, понимая, что Симона дала согласие. Но я пережил трудные сутки. Монтан, со своей стороны,

дает мне понять, что отрицательные стороны характера героя фильма его не слишком беспокоят при условии, если тот будет симпатичным. Что не очевидно. Но разве любой герой в его исполнении может быть совершенно антипатичным?

— Ну и… кого ты видишь на роли двух моих женщин? — спрашивает он.

— На роль твоей любовницы я думаю взять американскую актрису, но пока не знаю кого. Что касается твоей жены… то я думал о Жанне Моро.

— Потрясающе! — восклицает Монтан. — К тому же Симона ее обожает…

Я понимаю, что с точки зрения Монтана это решающий аргумент. К этому следует добавить его собственное — искреннее! — восхищение этой великой актрисой.

Но… От актрис можно ждать решительно всего.

— Монтан не может наставить мне рога, — заявляет мне Жанна Моро. — Это невозможно! Никто в это не поверит! Вот я могу ему изменить, но никак не наоборот.

Я не осмеливаюсь ее спросить почему, боясь получить пощечину. Жанна Моро, это ясно, думает, что мужчина, женатый на такой женщине, как она, даже помыслить не посмеет о том, чтобы посмотреть на другую. Наверное, она и права. Но это никак не устраивает мои дела.

Я не посмел передать Иву Монтану слова Жанны Моро. Я счел более дипломатичным сказать ему, что она занята. Мне остается решить проблему ее замены. Проблему очень деликатную потому, что найти киножену Монтану дело нелегкое.

Уже дважды в моей жизни я оказывался совсем рядом с Анни Жирардо. Первый раз в девятнадцать лет, когда я работал стажером на съемке «Человека с золотыми ключами», фильма, в котором она играла молодую, многообещающую актрису. Второй раз во время съемки «Мужчины и женщины», в ту ужасную ночь, когда я отчаянно искал актрису, чтобы без подготовки заменить Анук. По-прежнему очень чуткий к тем знамениям, что посылает жизнь, я чувствую, что наша встреча с Анни должна произойти. И что она, наверное, теперь состоится. Когда я в восторге объявляю ее имя моим партнерам, продюсерам и прокатчикам, меня ждет холодный душ.

— Этого быть не может, — возражают они. А один жестоко прибавляет:

— Она кончилась…

Кончилась Анни Жирардо? В 1967 году? Мне, наоборот, кажется, что она достигла вершины своего мастерства. Я не сдаюсь. Чтобы успокоить моих партнеров, я перебираю всех

французских актрис, которые могут более или менее соответствовать героине. И неизменно возвращаюсь к Анни Жирардо. Чем больше я думаю о ней, тем больше убеждаюсь, что она — идеальная актриса на эту роль. Я предлагаю пригласить ее на пробы.

— Анни Жирардо не предлагают сниматься в пробах, — отвечают мне.

— Если она умна, то согласится, — утверждаю я.

Я знаю, что она очень умна. И вот доказательство: Анни Жирардо соглашается.

Актрис собралось двадцать. Известных и неизвестных. Анни только одна из них, одна из двадцати претенденток на роль, за которую все они готовы бороться. С покорностью, редчайшей у актрисы, за чьей спиной уже такая блистательная карьера, Анни соглашается участвовать в игре. Подвергнуться испытанию, от которого любая другая отказалась бы, как от унижения, несовместимого с ее статусом кинозвезды. На следующий день во время просмотра этих проб Анни совершенно очевидно оставляет позади всех других. Я счастлив, прежде всего за нее, но также и за себя, потому что я все рассчитал верно. И потом, Ив Монтан, стараясь этого не показывать, тоже очень нуждался в том, чтобы успокоиться. Теперь мы могли начинать съемку.

Это минуты блаженства. За столом ресторанчика в Амстердаме, где разыгрываются отдельные сцены фильма «Жить, чтобы жить», мы слушаем Ива Монтана, солирующего со своими анекдотами… Он поет, жестикулирует, строит гримасы, изображая одновременно два десятка персонажей. Он в ударе и великолепен, как никогда. Мы все, Анни Жирардо, два члена телевизионной группы, приехавшей делать репортаж о съемке фильма и обо мне, восхищены. И помираем со смеху. Монтан устроил этот спектакль не только «на камеру», как я имею слабость полагать, а просто-напросто потому, что ему с нами хорошо. Он на свободе. Он стал самим собой вдали от «интеллектуалов», которые составляют его привычное окружение и порождают у него комплексы. Но Ив Монтан — я имел возможность убедиться в этом — человек редкого ума, хотя он себя и недооценивает. Вероятно, он страдает от чувства неполноценности по причине отсутствия у него культуры. Однако его необыкновенный жизненный опыт приводит к тому, что он редко ошибается, когда же он накладывает на себя слой интеллектуального грима, в чем совершенно не нуждается, Монтан парадоксальным образом становится не столь блестящ. Тот Монтан, что повторяет суждения людей из своего окружения, привлекает меня бесконечно меньше, чем тот, что говорит от

собственного имени. Я пытался убедить Монтана в том, что он гораздо талантливее всех окружающих его людей. Но, по-моему, по-настоящему так и не убедил. Что касается Симоны Синьоре… Полюбив этого выдающегося человека, она, наверное, ощутила острое желание сделать его лучше, чем он есть. Поэтому мне приходится вести двойной диалог с Монтаном и… с ней, по сути, через посредство Монтана. Кстати, из этих бесед иногда рождаются превосходные мысли. Тогда же после пробы (не было никаких оснований для того, чтобы одна Анни подверглась подобному испытанию) я взял Кэн-дис Берген, очаровательную и талантливую американскую актрису, тогда почти неизвестную во Франции. Монтан явно рад сниматься с ней. Это приводит к тому, что Кэндис, сама не зная, помогает Монтану лучше понять его собственного героя. Сделать его гораздо правдивее, гораздо более волнующим.

Когда Монтан исчерпал — временно — свой запас анекдотов, эстафету приняли мы с Анни Жирардо. Когда же и мы умолкли, чтобы перевести дух…

— У меня тоже есть один, — послышался чей-то голос.

Все, повернулись к звукооператору телегруппы, который до сих промолчал.

— Давай…

— Это анекдот о негре, — начинает он. — Но я вам сразу скажу, что я не расист… Я могу рассказывать?

Мы, Анни, Ив и я, изумленно, потом откровенно насмешливо переглядываемся. Еще секунда, и разразится безумный хохот. С трудом сдерживая смех, мы отвечаем, что он может начинать. Естественно, после такого идиотского начала нам любопытно услышать продолжение. Наш звукооператор выдает нам какую-то бессмысленную историю, непонятную и прямо-таки жуткую. Концовка же настолько удручающая, что она действует на нас словно электрошок. Безумный хохот, который мы вначале едва сдерживали, хлещет, как вода сквозь прорвавшуюся плотину. Мы воем от хохота, не в силах остановиться. Я еще ни разу не видел, чтобы Ив Монтан так смеялся. Мы же с Анни тоже пребываем в состоянии неудержимого веселья. Звукооператор, разумеется, ничего не понял. По его довольной физиономии ясно, что он считает себя гениальным рассказчиком, рассмешившим самого Ива Монтана! Ободренный тем, что он принимает за свой личный триумф, он восторженно объявляет:

— У меня еще один есть!

Эта простая фраза заставила нас буквально взорваться от смеха! По-прежнему так ничего и не поняв, наш рассказчик совсем разошелся. Мы тоже. С решимостью, которую, видно, не

могло поколебать ничто в мире, он заставил нас выслушать весь запас своих анекдотов, столь же обширный, сколь и удручающий. Не только все его якобы забавные истории были одна ничтожнее другой, но он и рассказывал их никудышно. Что, конечно, лишь усиливало наши взрывы смеха, а его побуждало продолжать. Его номер продолжался два часа, мы засекли время! Возвращаясь поздно ночью в отель, мы продолжали корчиться от смеха, и у нас даже кололо в боку. Никогда в жизни никто не заставлял меня так смеяться, как этот человек, который скверно рассказывал пошлые анекдоты. Наверное, мне следовало бы немедленно взять его в мой будущий фильм!

Выйдя на экран, фильм «Жить, чтобы жить» сразу стал пользоваться огромным успехом. Все те безымянные зрители, что выстраивались в очереди перед кинотеатрами, должно быть, н читали газет, ибо критика неистово набросилась на фильм. В большинстве своем это были те же критики, что превозносили «Мужчину и женщину», но они не смогли примириться с мыслью, что такая картина может представлять собой молодое французское кино. Странное дело, «Кайе дю синема» выжидал три или четыре месяца после выхода «Мужчины и женщины», и только потом обрушился на меня. Жан Луи Комолли в отвратительной «рецензии» препарировал фильм, который, по его мнению, заключал весь кошмар эпохи, все то, что было важно разоблачить политически.[26] Но поскольку «Кайе» является своего рода официальным органом «Новой волны», то я стал ее врагом. Теперь меня упрекают даже в том, что я торможу ее подъем! Это тем более нелепо, что я всегда внимательно следил за всеми техническими новшествами имеющими отношение к нашему ремеслу, а «Новая волна» прежде всего представляла собой техническую революцию в кино. Вплоть до начала 1950-х годов для слабочувствительных пленок, которые использовались в кино, необходим был сильный свет, чтобы получать на них изображение. Было неограниченное царство студий, где размещалось множество тяжелых, громоздких, малоподвижных аппаратов («десятикилограммовые», «двадцатикилограммовые» и т. д.), без которых любая съемка была невозможна. В самом деле, трудно установить столь громоздкое оборудование на «настоящей» кухне, в «настоящей» двухкомнатной квартире или на любом другом ограниченном пространстве. Поэтому студии были для кинематографа своеобразной позолоченной (и ярко освещенной) тюрьмой, откуда почти невозможно было выбраться.

Когда в начале пятидесятых годов на рынке появилась новая, сверхчувствительная, черно-белая пленка «400 ASA» фирмы «Кодак», все тут же изменилось. Теперь киношникам требовался

лишь минимум света. Главные операторы, по очевидным причинам первыми узнавшие об этом новшестве, объяснили тогда режиссерам, что теперь можно снимать в естественных условиях и при дневном, даже в совсем слабом свете. Молодые кинорежиссеры восприняли эту новинку как подлинное освобождение и бросились прочь из студий с таким чувством, будто кино наконец-то сможет вольно вздохнуть!. Этот технический переворот стал одним из самых значительных переворотов, которые пережило седьмое искусство со дня своего возникновения. Подобно тому, как в свое время звук, цвет или широкоэкранное кино породили новые способы съемки, Черно-белая пленка «400 ASA» положила начало иному кинематографическому стилю, основанному главным образом на натурных съемках. Этот киноязык, этот стиль, который сразу освоят и станут рекламировать режиссеры, дебютировавшие в эпоху данного технического новшества, получит имя «Новая волна». Поэтому «Новая волна» прежде всего станет революцией операторов, например, Рауля Кутара, который призывал молодых кинематографистов воспользоваться этой знаменитой пленкой, чтобы вырваться из студий. Без этой пленки «Новая волна», конечно, никогда не обрела бы самобытности. Вслед за операторами в пробитую брешь устремились продюсеры. Поскольку съемки при естественном освещении обходились дешевле, чем при студийном, они почти исключительно финансировали кинематографистов, которые объявляли себя приверженцами этого метода. Поэтому режиссеры молодого поколения, задумывая свои фильмы, приспосабливались к тем техническим и финансовым возможностям, какими отныне располагали. По всем этим причинам фильмы «Новой волны» часто отличают большие достоинства в форме, чем в содержании. И поэтому же большинство из них, по моему убеждению, устареют раньше, чем фильмы, снятые их старшими современниками.[27] Во всяком случае, для меня быть режиссером «Новой волны» означает в основном быть моложе тридцати лет.

Гораздо сильнее «яростных критических стрел», к которым я начинаю привыкать, меня огорчает реакция Ива Монтана. Никогда я не встречал актера, до такой степени чувствительного к критике. Возможно, в этом сказывается влияние его окружения, которое культивирует в нем — сознательно или нет — неверие в себя? Он с жадностью проглатывает все, что пишут о нем или о фильмах, в которых он снимался. Я понимаю, что с точки зрения Монтана критики никогда не ошибаются. Из-за них он больше ни разу не упоминает «Жить, чтобы жить». Словно этот фильм был его ошибкой, которую очень важно себе простить. Бросив его в

колодец забвения. Зато «Жить, чтобы жить» помог поправить дела Монтану киноактеру, который сильно нуждался в успехе у зрителей.

ИЗ ГОЛЛИВУДА ВО ВЬЕТНАМ

Вот и Фред Астер и Джинджер Роджерс, оба в цвете. Они перестали танцевать и сошли с киноэкрана. И теперь они направляются ко мне, улыбаясь, как в фильме «Gay Divorced».[28] Каждый из них держит одну из тех маленьких золотых фигурок, которые до этой минуты я видел лишь в черно-белой кинохронике незадолго до антракта. Американские звезды и менее известные актеры, сжимая в руках знаменитую статуэтку, произносили в микрофон несколько слов, перевод которых давался в субтитрах. Улыбаясь или плача, они отпускали какую-нибудь шутку, вызывавшую смех зала, смиренно благодарили каких-то людей, которых я не знал. Это был другой мир. Но вот и я попал в кадр…

10 апреля 1967 года Фред и Джинджер — здесь все так их называют — вручают мне две Academy Awards:[29] премию за лучший иностранный фильм и премию за лучший сценарий.[30] Это продолжение каннского сна. На этот раз с размахом грандиозного фильма.

Несколько недель назад мне следовало бы прыгать от радости, услышав, что фильм «Мужчина и женщина» выдвинут на «Оскара» в пяти номинациях: за лучшую режиссуру, за лучший сценарий, за лучший иностранный фильм, за лучшую музыку Франсиса Лея и за лучшее исполнение женской роли Анук Эме. Но я был не слишком взволнован. Вероятно, потому, что «Оскары» продолжали оставаться для меня чем-то ирреальным. На этот раз я не сошел с ума и прилетел в Лос-Анджелес лишь накануне церемонии, чтобы убедиться в том, что все ее участники находятся здесь уже неделю. А главное — узнать, что отобранных для участия в конкурсе фильмов вопреки тому, что я думал, очень немного. В номинации «Лучший иностранный фильм» я, в частности, соревнуюсь с фильмом об алжирской войне Джилло Понтекорво «Битва за Алжир» (удостоен «Золотого льва» на Венецианском кинофестивале) и фильмом Милоша Формана «Любовные похождения блондинки». В номинации «Лучший сценарий» моим самым серьезным соперником, похоже, является фильм Антониони «Фотоувеличение». В аэропорту я встретил очаровательную Кэндис Берген, которая со вчерашнего дня служит моим гидом. К счастью для меня, ибо мой английский ничуть не улучшился после той короткой встречи с Орсоном Уэллсом.

В организации церемонии вручения «Оскаров» есть нечто военное. Но также и достойное подражания, если вспомнить о

веселом хаосе наших каннских празднеств. Зная, что я плохо понимаю то, что мне говорят, меня берут за руки, толкают в разные стороны и… выпихивают на сцену. Весь Голливуд встречает меня с триумфом. К счастью, собравшиеся не видели «США вразброд» — антиамериканскую короткометражку времен моих первых шагов в кино! Вечер продолжается традиционным ужином в знаменитом ball-room[31] отеля «Хилтон». Это зал размером с футбольное поле. Если бы в тот вечер кто-нибудь взорвал здесь бомбу, то американское кино перестало бы существовать. Здесь весь киномир. Абсолютно весь. Легендарные звезды, которые всю жизнь навевали мне мечты, у меня на глазах оживают и подходят ко мне запросто пожать руку. Мне нравится эта типично американская вежливость, которая заключается в том, чтобы отдельно представляться, даже если ты всемирно известен: — Здравствуйте, меня зовут Джон Уэйн.

Существует нечто, во что легче поверить тогда, когда это случается с другими. Теперь я — король Голливуда. Француз которого надо потрогать. Разумеется, я понимаю, что олицетворяю несколько… анекдотичное кино для всех этих людей, представляющих себе Францию прежде всего как место, где проводят медовый месяц. Но после Мориса Шевалье здесь, в Голливуде, питают слабость к нашей стране. В разгар торжества, несмотря на расточаемые похвалы и цветы, которыми меня засыпают, я чувствую легкую грусть при мысли о том, что ни Анук, ни Жан Луи премий не получили. Анук, выдвинутую в номинации «Лучшая женская главная роль», обошла только Элизабет Тейлор («Оскар» за участие в фильме Майка Николса «Кто боится Вирджинии Вулф?»), что, разумеется, не позорно. Но триумф, которого сотни раз заслуживали ее изящество и ее талант, прошел мимо Анук. Я чувствую себя почти виноватым в этом. Если бы я мог, я отдал бы ей один из моих «Оскаров».

В чемодане я везу две статуэтки и смокинг. Это легкомысленно, когда едешь на войну. В Лос-Анджелесе я сел в самолет, выполняющий рейс в Гонконг. Оттуда вылетел в Сайгон. Голливуд, «Оскары», гламур праздника и кинозвезды в смокингах — с тех пор прошло только двое суток. Но мне уже кажется, что это существовало в другой жизни. Совсем недалеко отсюда изо дня в день люди гибнут в бесконечной войне, в этой политической и военной трясине, где армии и надежды вязнут, как в траншеях войны 1914–1918 гг. Это зовется Вьетнамом (в буквальном переводе «юг потустороннего мира»). В прошлом это была страна. Отныне в глазах истории она будет только кладбищем иллюзий. Я еще не прилетел во Вьетнам, но запах войны уже заставил меня осознать безумие, заключавшееся в том,

что я хотел привезти сюда Ива Монтана. Наивно, но я рассчитывал снять на месте отдельные сцены из его жизни знаменитого репортера для фильма «Жить, чтобы жить»… К счастью, страховые компании наложили категорическое вето на этот проект. В конце концов, Вьетнам мы воссоздали в Камарге.

Штаб-квартира американцев располагалась в Сайгоне. Там они должны были выдать мне необходимые разрешения, чтобы я смог отправиться в Дананг. И подняться на борт одного из авианосцев флота США. Я оставляю мои «Оскары» на ночном столике в номере отеля, смокинг — в платяном шкафу и выхожу в город купить кое-какую одежду в военном стиле, чтобы придать себе вид заправского вояки. И быть принятым всерьез американскими офицерами, на что я надеюсь. Для них я всего-навсего лишь французский оператор кинохроники. Потому что именно так я себя аттестую и потому что я намерен быть таковым в ближайшие дни. Сценарий того, что я готовлюсь снимать маленькой 16-миллиметровой камерой, написан не мной. Это какое-то человеческое безумие. Я уже не помню, кому пришла в голову подобная мысль, но к Йорису Ивенсу, Крису Маркеру, Алену Рене, Уильяму Клейну, Мишель Рей, Аньес Верда, Жану Люку Годару и ко мне обратились с просьбой, чтобы каждый из нас снял эпизод о войне во Вьетнаме. Чтобы каждый в своей манере, в собственном стиле разоблачал эту войну. Воевать против войны с кинокамерой вместо «М-16». Склеенные вместе, эти эпизоды составят некое подобие фильма, озаглавленного «Далеко от Вьетнама». Мои коллеги-кинематографисты решили высказаться на эту тему, отражающую западноевропейскую трактовку событий, то есть созвучную демонстрациям и выступлениям — в большинстве своем антиамериканским, — которые захлестнули Францию.[32] С уважением относясь к этому решению, я все-таки предпочел поехать на место за моими кадрами. Вечная потребность быть ближе к жизни.

Я, наверное, произвел благоприятное впечатление на американских офицеров на базе в Сайгоне, ибо без труда получил различные пропуска.

Это город, движущийся в океане. Плавучий город, мегаполис с населением в три тысячи человек, у которых одна и та же профессия — война. Война организованная, научная, индустриальная. В этой войне все, от баталеров на камбузе до командира авианосца, точно и скрупулезно исполняют свои роли. Я считал, что Голливуд остался позади. Я ошибался. Американцы воюют так же, как делают кино. Масштабно! «Звезды» — это пилоты бесчисленных истребителей, которые базируются на гигантском судне. Они выглядят как кинозвезды и наслаждаются

таким же престижем. По сравнению с ними их голливудские коллега выглядят статистами. Зал для совещаний, брифингов размерами равен кинотеатру. Кстати, он оборудован экраном. Как все остальное на этом корабле, он комфортом больше напоминает виллу в Беверли Хиллз, чем военную базу. Пилоты и офицеры, собирающиеся здесь, затянуты в безупречные мундиры и говорят, как герои дорогого фильма. Так же серьезно и властно. Это «Самый длинный день» без субтитров. Что касается «паши»,[33] то здесь он бог, хотя всего-навсего солдат, подчиняющийся приказам из Вашингтона.

Крейсера почти бесперебойно снабжают авианосец, поддерживая его в боевой готовности. Снабжают продовольствием, оборудованием, а главное — ракетами и бомбами. Их тоннами крепят под крыльями истребителей, которые тяжело взлетают и налегке возвращаются на палубу, совершая какой-то беспрерывный танец. Именно это адское движение я и снимаю в течение трех дней. Так как оно никогда не прекращается, это движение создает представление о количестве пролитой на земле крови. По моему мнению, эти кадры столь же выразительны, как и кадры самих боев.

— Расскажите нам о Фреде Астере. Как он себя чувствует?

— Я вообще-то хотел бы сказать о том, что я вернулся из Вьетнама и что бои…

— Ну а «Оскары»? Какие анекдоты вы нам привезли из Голливуда?

— Это страшно, все, что там происходит…

— Церемония плохо организована?

— Нет, я хочу сказать, что видел войну вблизи и что…

— А как Джинджер Роджерс?

Моя жизнь — это диалог глухих. Я хотел бы свидетельствовать, сказать о войне, с которой вернулся. А журналистов, засыпающих меня вопросами, интересуют только голливудские сплетни. Что не мешает мне быть благодарным Голливуду за то, что он допустил меня, француза, в высшие лиги. Со мной теперь не только иначе разговаривают, но даже сами американцы спешат работать со мной. По возвращении из Вьетнама я обнаружил на письменном столе, предложения, поступившие от главных Major Companies.[34] Они предлагают мне снять пять или шесть фильмов, обещающих стать самыми значительными в наступающем году. Я также вновь встретился с Анни Жирардо. Причем не в фильме. Готовя «Жить, чтобы жить», я был убежден, что настало время нашей встречи. Я рассматривал эту встречу с чисто кинематографической точки зрения. Мы не знали, что жизнь уже вынесла нашу встречу за скобки киномира и

соединила нас в любви. Наша история, по иронии, напоминает сюжет фильма «Жить, чтобы жить». Я оказался в роли Монтана, разрываясь между Кристиной — моей женой, с которой продолжал жить, и Анни, которая еще была замужем. Мне кажется, что я приговорен к подобному положению. Не так давно я разрывался между Жанин и Кристиной. Это пересечение путей породило «Жить, чтобы жить». Я не знаю, какой фильм породит этот новый трепет сердца. Как бы то ни было, теперь все гораздо сложнее, ибо Анни слишком известна, чтобы наша связь оставалась в тайне. Она вошла в мою жизнь через парадный вход. То есть через объектив моей камеры. Анни первой влюбилась в меня. Я снимал ее на протяжении недель. Я постоянно видел ее крупным планом. Я видел ее так, как не видел никто. Мое положение режиссера позволяло мне говорить Анни о безумно интимных вещах, о которых не посмеешь сказать собственной жене. Ее прелесть, ее талант, ее ум ослепляли меня гораздо сильнее, чем других, потому что я занимал самое удобное место. Не влюбиться в Анни было бы противоестественно. Я, само собой разумеется, снимал ее с любовью, и эта любовь не прервалась, когда я перестал ее снимать. Моя жизнь, наверное, получилась бы не такой запутанной, если бы женщины моей жизни не пересекались с женщинами моих фильмов. Но об этом не стоит даже мечтать. Я понимаю, что так будет всегда. Я никогда не умел отделять мою профессиональную жизнь от частной. Я не способен на это, и я не хочу этого. Некоторым это удается. Не знаю, как они ухитряются.

Это во многом из-за Анни я в первый — и, надеюсь, в последний — раз набил морду журналисту.

По упомянутым выше причинам наша связь не была простой. Поэтому первое время мы встречались тайком. Однажды, когда нам пришла мысль (не очень удачная) поехать в Довиль и «спрятаться» в отеле «Гольф», мы, выходя из лифта, нос к носу столкнулись со знаменитым светским хроникером Эдгаром Шнейдером. Он, звезда всего Парижа, с равным успехом свирепствовал как на страницах журнала «Жур де Франс», так и на волнах радиостанции «Эроп I».

Явно в восторге оттого, что он нас застукал, Шнейдер заранее собирает свой мед с нашей любовной идиллии. Но, учитывая все обстоятельства, я прошу его, как об одолжении, забыть — один раз не в счет — о своей профессии журналиста и пощадить нашу личную жизнь.

— Но иначе и быть не может! — восклицает он. — За кого ты меня принимаешь? Может быть, в нашей профессий и встречаются паршивые овцы, но друг есть друг. По-моему,

существует нечто гораздо более святое, чем обязанность информировать. Ты можешь рассчитывать на мое молчание. Я даю тебе мое честное слово…

После этой волнующей тирады о нравственной строгости и журналисткой этике он уходит, клянясь нам всеми богами, что унесет с собой в могилу нашу тайну.

Поверившие ему, хотя и лишь наполовину (слишком хорошо мы знаем этого типа), на следующее утро мы с Анни слушаем «Эроп I». Эдгар Шнейдер начинает свою хронику с громогласного заявления:

— Анни Жирардо и Клод Лелуш наслаждаются безмятежной любовью! Не далее как вчера в Довиле я Встретился с ними в роскошном отеле «Гольф»…

Я разъярен тем сильнее, что еще слышу его вчерашние обещания. Я бросаюсь к телефону и дозваниваюсь до него.

— Эдгар, — обращаюсь я к нему дрожащим от гнева голосом, — ты больше, чем мерзавец! Я всегда уважал прессу и признавал за ней право критиковать мои фильмы. Но сейчас речь идет о моей личной жизни. И ты дал мне слово! Ты — позор журналистики!

Он пытается протестовать, но я продолжаю:

— Слушай меня внимательно: я не стану гоняться за тобой. Но в тот день, когда мы встретимся, будет это через неделю или через десять лет, я клянусь тебе, что ты станешь первым журналистом, которому я набью морду!

Прошло три или четыре года…

Однажды вечером в компании Шарля Жерара и Лино Вентуры я отправился на стадион в Коломб, чтобы присутствовать там на матче за звание чемпиона мира, в котором должны встретиться боксеры Жан-Клод Бутье и Карлос Монеон.

Между прочим, когда мы пробирались между машинами, Лино нас предупредил:

— Берегите ваши бумажники, парни: в этот вечер все карманники при деле!

В тот момент, когда мы усаживаемся рядом с рингом, потрясенный Лино обнаруживает, что задний карман его брюк вырезали бритвой, а его бумажник сперли!

После матча мы втроем отправились ужинать в очень модный ресторан «Режинская», где Режина зарезервировала нам столик.

И через два стола от нашего в обществе полдюжины сотрапезников, сидел… Эдгар Шнейдер!

При виде его во мне вновь зажглась потухшая ярость. К тому же только что я смотрел настоящий бокс. Это может вызвать известные желания. Тем более что для Анни последствия той

истории оказались чудовищными из-за ее мужа Ренато Сальватори.

Весь ужин хроникер поднимает бокал в мою честь, расточает мне дружеские знаки и жесты, как будто ничего и не произошло.

Я отвечаю подчеркнутым презрением.

Объясняю ситуацию моим соседям по столу и сообщаю им, что твердо намерен испортить им вечер, поскольку скоро начнется мой боксерский матч.

— Ты с ума сошел, — говорит Лино, — это старая история. Брось…

Я непоколебим. Но обещаю подождать до конца ужина.

Расплатившись по счету, оба моих друга благоразумно улизнули, предпочитая не вмешиваться. После этого я решительным шагом подхожу к столу Эдгара Шнейдера и спрашиваю у окружающих:

— Вам не стыдно ужинать с этой сволочью?

Не ожидая ответа, я хватаю его бокал шампанского и выплескиваю Эдгару в лицо!

Эдгар Шнейдер, одновременно удивленный и разъяренный, инстинктивно вскакивает. Собравшись с силами, я тут же наношу ему мощный удар справа, который разбивает ему надбровную дугу!

Он падает, обливаясь кровью.

Сдержав обещание, я эффектно удаляюсь. Но этим дело не ограничилось. Эдгар Шнейдер, который отделался наложением восьми швов, подает на меня в суд за умышленное нанесение ему побоев и увечий. Он считает себя изуродованным, что в его случае влечет за собой серьезный профессиональный ущерб.

— Дело принимает дурной оборот, — предупреждает меня мой адвокат мэтр Робер Бадэнтер. — Избить журналиста — это хуже, чем избить полицейского.

В суде я снова сталкиваюсь с хроникером, который намеренно сохраняет на лице следы моих «насильственных действий». К несчастью для него, Шнейдеру пришла недобрая мысль их преувеличить, заявив председателю суда, что я избил его с помощью кастета!

Это явная ложь. Но если ему поверят, я рискую — приговор будет суровым Взбешенный, я вплотную подхожу к Эдгару Шнейдеру и пристально на него смотрю.

— Эдгар, ты можешь поклясться, глядя мне прямо в глаза, что у меня был кастет? — спрашиваю.

Он теряется… Не решается ответить… Это не ускользает от председателя суда.

— Господин Шнейдер, ваши долгие колебания

свидетельствуют не в вашу пользу, — заявляет он. — Господин Лелуш, я приговариваю вас к символическому штрафу в один франк.

Кто-то меня поздравляет:

— Послушай, браво статье в «Кайе»! Потрясающе!

Я вежливо его благодарю.

«Далеко от Вьетнама» посмотрели несколько сотен интеллектуалов. Тот факт, что я был компаньоном таких неуязвимых кинематографистов, как Жан Люк Годар, стоил мне — наконец-то! — превосходной критической статьи в «Кайе дю синема».

С хирургической точностью и с изяществом в жестах, свойственным только ему, Робер Фавр лё Бре разделывает морского окуня, тушенного в укропе. Я перестаю есть, чтобы наблюдать за ним. Это действо меня завораживает. И занимает мой ум в ожидании, когда генеральный директор Каннского фестиваля все-таки соблаговолит решиться заговорить. Хотя он пригласил меня пообедать на террасе кафе на набережной Круазетт, он сделал это не только ради удовольствия побыть в моем обществе. Главная причина — у него есть ко мне разговор. Разговор серьезный. Даже деликатный. Он с видом знатока проглатывает кусочек рыбы и обращается ко мне:

— Мой дорогой Клод…

Ничего хорошего это не предвещает.

— Вам не нравится «Фотоувеличение»? — спрашивает меня генеральный директор.

Я удивленно поднимаю брови. Вернее… не совсем удивленно. Фавр ле Бре прекрасно знает, что я считаю превосходным фильм Микеланджело Антониони. В качестве члена каннского жюри я уже имел возможность сообщить ему об этом. Не скрыл и того, что отдаю предпочтение фильму Александра Петровича «Я даже видел счастливых цыган». Я уже боюсь предполагать, куда он клонит.

— Видите ли, мой дорогой Клод, — продолжает он с вдохновенным видом, — Каннский фестиваль является тем, что он есть, лишь потому, что на нем встречаются величайшие кинорежиссеры мира.

Он кладет свою руку с безупречным маникюром на мой локоть и прибавляет:

— К числу которых я причисляю и вас, будьте в этом уверены.

Я благодарю его самым скромным кивком головы.

— Чтобы эти великие режиссеры продолжали приезжать сюда, — объясняет Фавр ле Бре, — иногда необходимо — как бы

сказать? — сделать жест.

Его жест остался незавершенным, поскольку вилка словно зацепилась за солнечный лучик. Он явно рассчитывает на то, что я пойму его с полуслова.

Я нарочно прикидываюсь непонимающим.

— Под выражением «сделать жест» вы подразумеваете… сделать им приятное?

— По крайней мере их продюсерам.

— И у вас есть желание… сделать приятное продюсерам Антониони?

Фавр ле Бре откашливается.

— Желание… Я не знаю, Клод, верное ли это слово. Как вы понимаете, я полагаю, что для блага и доверия к фестивалю премированные в Канне фильмы впоследствии должны иметь успех у зрителей. Золотая пальмовая ветвь, которая проваливается в кинозалах, наносит вред фестивалю. И мне кажется, что «Фотоувеличение» даже быстрее найдет широкую публику, чем «Цыгане». Поэтому я намекнул продюсерам Антониони, что…

Я чуть не задохнулся.

— Значит, вы хотите сказать, что обещали им Золотую пальмовую ветвь?

Фавр ле Бре корчит оскорбленную гримасу.

— О, обещал, обещал… Это преувеличение… Но все-таки… Я начинаю всерьез сожалеть, что согласился войти в жюри.

Но это обычное дело. Лауреату предыдущего года всегда предлагают участвовать в жюри. Отказаться, не порвав с фестивалем навсегда, невозможно. Тем не менее это может со мной случиться, учитывая, какой оборот принимает дело. Возможно, сам Антониони ничего не знает о том, что мне сейчас откровенно раскрыл Робер Фавр ле Бре. Узнав подобное, возмущенный великий итальянский режиссер, без сомнения, отказался бы приехать в Канн. Есть мне расхотелось.

— Послушайте, Робер, я не спорю, что «Фотоувеличение» заслуживает Золотой пальмовой ветви, — говорю я уже не столь любезным тоном. — Но я уже заявил, что, с моей, сугубо личной точки зрения, отдам предпочтение «Цыганам», и это ни в чем не умаляет таланта Антониони. Я не могу отречься от своих слов, иначе это будет нечестно.

Тон Фавра ле Бре тоже становится жестче.

— Поскольку вы меня к этому вынуждаете, Клод, позвольте мне вам сообщить, что если в прошлом году вы и получили Золотую пальмовую ветвь, несмотря на сильное сопротивление, то благодаря тому, что в последнюю минуту я бросил на весы все

мое влияние.

— Я слышал, что за меня проголосовали единогласно. Поскольку я просто не нахожу слов, чтобы выбраться из этой сложной ситуации, я выхожу из жюри и приобретаю права на прокат «Цыган» (этот фильм к финалу фестивальной гонки в качестве утешения получит Специальную премию жюри, ex aequo с «Несчастным случаем» Джозефа Лоузи), чтобы самому защищать его достоинство. Канн 1967 года оставил о себе недобрую память. Я открыл для себя, что генеральный директор может определяющим образом влиять на членов жюри, но в то время у меня хватило мужества разоблачить это, что означало, конечно, проявление неблагодарности к фестивалю, в корне изменившему всю мою жизнь. Фавр ле Бре превратил Канн в крупнейший кинофестиваль мира. И Канн по-прежнему необходим кинематографу.

БУРИ НА КРУАЗЕТТ

Рассматривая мою яхту, стоящую на якоре в Каннском заливе, я с волнением вспоминаю Александра Мнушкина, который мне говорил: «Только на третьей неделе мы узнаем, разбогател ли ты…» Через три недели после выхода на экраны «Мужчины и женщины» мы узнали это. За год проката фильм принес компании «Фильмы 13» примерно десять миллионов франков. Сумма значительная. Но все-таки я понимаю, что он мог бы принести больше в пять или шесть раз, если бы мои дела велись лучше. И все-таки я желаю всем, чтобы их «надули» таким образом.

В долг дают только богатым, но часто им дарят и подарки. Я не покупал эту яхту. Мне ее преподнесла фирма «Юнайтед Артистс». Моя жена Кристина очень хотела заняться водными лыжами. Теперь, поскольку у меня появились средства, я решил подарить ей скутер. Мы тогда находились в Риме, а скутер наряду с макаронами и религией — тоже одно из итальянских фирменных «блюд». Я сижу, обложившись кипой каталогов, когда в нашем номере отеля появляется Илья Лоперт, патрон французского филиала «Юнайтед Артистс». Узнав о моих планах, он повел себя по-царски.

— «Юнайтед Артистс» как раз хотела сделать тебе небольшой подарок, Клод, — говорит он. — Мы будем рады подарить тебе эту яхту.

— Об этом и речи быть не может, — не раздумывая, возражаю я.

— Я требую, — заявляет Лоперт. — Мы тверды и будем настаивать.

Подобная щедрость меня потрясает. И беспокоит.

— Да у вас просто совесть не чиста, — шучу я. — Если вам так не терпится подарить мне яхту, значит, вы наверняка украли у меня много денег…

— Куда больше, чем ты думаешь, — расхохотался в ответ Лоперт.

Телефонный звонок Ильи Лоперта.

— Клод, ты можешь ехать получать свой подарок. В Марселе! Мне кажется, будто он что-то говорит на иностранном языке.

Я не понимаю ни слова.

— Какой подарок? При чем тут Марсель?

— Это яхта, Клод! Ты уже забыл?

Как же! Я вспомнил! Правда, после нашей римской эскапады прошло несколько недель, и эта история со скутером вылетела у меня из головы. Тем более что идет апрель и через месяц

откроется Каннский фестиваль. Это означает, что у меня есть другие неотложные дела. Зато Кристина по-прежнему желает заняться водными лыжами. Едва узнав о том, что мне сказал Лоперт, Кристина сажает меня в первый же самолет. Направление — улица Канбьер.

Когда я спросил у Лоперта, почему я должен ехать за яхтой в Марсель, он ответил, что они заказали яхту в Соединенных Штатах и что подобного рода грузы американцы доставляют в Марсель. Если он так говорит, значит, до того как я вступлю во владение моей яхтой, она уже успела пересечь Атлантический океан.

Висящая на стреле огромного подъемного крана, яхта выплывает из трюмов гигантского грузового судна. Она возносится в небо, прежде чем снова медленно опуститься на воду Старого порта.

Это зрелище заставляет меня застыть на месте. Но поражает меня не выгрузка, а размер моего судна. Ведь американцы подарили мне не скутер — яхту! Даже не яхту, а настоящий теплоход!

Если его размер пропорционален уважению, с каким относятся ко мне по ту сторону Атлантики, у моего сотрудничества с «Юнайтед Артистс» впереди прекрасные дни. Но у меня даже нет разрешения на судовождение…

— Это к вам пришло военно-транспортное судно?

Погруженный в созерцание морского чудовища, не знающий, как совладать с чувствами изумления и неловкости, я не слышал, как подошел человек, который только что обратился ко мне с акцентом Фернанделя. Я оборачиваюсь Он выглядит как старый морской волк. Морская фуражка, изрытое морщинами лицо… узкий, словно барометр, профиль.

— Вы скоро сами убедитесь, — говорит он. — С яхтой переживаешь два счастливых момента: день, когда ее покупаешь, и день, когда ее перепродаешь.

Я заранее знаю, что он прав. Я не пережил первого из этих счастливых моментов. Зато мне по крайней мере выпадет удовольствие пережить второй.

С Кристиной на борту моя яхта раньше меня оказывается в Канне и бросает якорь у набережной Круазетт. На море штиль, на горизонте ни облачка. Робер Фавр лё Бре, с которым я остался в превосходных отношениях, несмотря на прошлогодний досадный эпизод, предложил мне показать вне конкурса мой документальный фильм «Тринадцать дней во Франции». Это означает, что Каннский фестиваль 1968 года пройдет под добрым знаком.

Я всегда увлекался спортом. По-моему, спортивное состязание — эта парабола, прекрасно иллюстрирующая великую гонку жизни. Некоторые боксерские бои или теннисные матчи развиваются по сценариям, по сравнению с которыми сценарии всех наших фильмов выглядят совсем слабыми. Поэтому съемка Олимпийских игр в Гренобле была счастливым случаем, который я не упустил бы ни за что на свете. Однако спортивные соревнования такого рода представляют собой высшую сложность для кинематографиста: в отличие от наших обычных съемок здесь все сцены разыгрываются одновременно, но в разных местах. Поэтому необходимо распределять обязанности. В этой антрепризе я стал компаньоном Франсуа Рейшенбаха, которого считаю величайшим кинооператором нашего времени. Он обладает необыкновенным глазом, когда дело касается того, чтобы замечать все странное, необычное. Рейшенбах, как никто, умеет снимать то, что я называю аудиовизуальными сплетнями, доказывая, что самое важное всегда там, где мы никогда не замечаем его, а самое увлекательное — это мелкие подробности, какие способны разглядеть только немногие люди. Мою съемочную группу я дополняю, взяв на работу Ги Жиля и братьев Янсен. Они тоже владеют той «ниспровергающей» камерой, которая умеет видеть кое-что сверх того, на что нам указывают пальцем средства массовой информации. Они тоже избегают очевидных ловушек и видят то, на что другие не обращают никакого внимания. Я намерен снимать эти игры в собственной манере. И она совпадает с их манерой съемки.

Мне даже не потребовалось объяснять Рейшенбаху, Ги Жилю и братьям Янсен мой замысел, заключающийся в том, чтобы показать все, чего люди не увидят по телевидению: иначе говоря, то, что мы называем «остатками». Именно такова их специализация. В то время как накал спортивной борьбы достиг пика напряженности, а Жан Клод Килли завоевывает одну медаль за другой, Рейшенбах настойчиво снимает женщину, которая в снегу меняет пеленки своему беби. Мы снимаем день и ночь, почти не спим. Пять наших съемочных групп постоянно охватывают почти все пространство Олимпийских игр. Поскольку у нас не было времени устраивать rushes,[35] никто ничего не знает о работе других. Это не важно: мы доверяем друг другу. Всю пленку, по мере того как она выходит из наших камер, мы отсылаем в парижскую лабораторию. Когда игры закончатся, мы просмотрим все сразу. Надеемся, что сюрприз будет приятным. Так и оказалось. Правда, не для Олимпийского комитета, не нашедшего в этом коллективном фильме, который я монтировал вместе с Клодом Баруа, ожидаемого традиционного зрелища. Зато

фильм «Тринадцать дней во Франции» очень понравился всем тем, кто спорт не любит.

А для меня самое яркое воспоминание об этих Олимпийских играх не связано ни с присутствием генерала де Голля, ни с подвигами сестер Гойтшел и Жана Клода Килли, покрывшими себя славой и оказавшими честь французскому лыжному спорту. Для меня солнцем Гренобля 1968 года навсегда останутся грациозное лицо, фигура в стиле «Живанши» и миндалевидные глаза Сабрины, она же — Одри Хепберн.

Чемпион по лыжам Вилли Богнер, мой технический советник, как-то вечером мне сказал:

— Одри Хепберн здесь. Она семь раз смотрела «Мужчину и женщину». И мечтает с тобой встретиться.

Спустя два часа звезда фильма «My Fair Lady»[36] и я ужинаем в гренобльском ресторанчике. Мне тридцать лет, ей тридцать восемь, но я кажусь себе мальчишкой в присутствии этой знатной дамы, которая восторженно говорит о моей работе. Орехового цвета глаза Одри сияют, словно перед камерой Билли Уайлдера. Между нами происходит нечто такое, что я не осмеливаюсь назвать обольщением. Впрочем, сердце ее занято, и она признается мне, что завтра уезжает в Италию, чтобы там сочетаться браком с новым мужчиной ее жизни. Меня это не слишком огорчает. В другое время, в другом месте, может быть… Но она влюблена в мой фильм, а я влюблен в звезду, которой множество раз восхищался на экране. Если мы и очарованы друг другом, то лишь благодаря кино.

Когда ужин закончился, мы не захотели расстаться. Мы с самыми честными намерениями провели вместе почти всю ночь, гуляя по пустынным и холодным улицам Гренобля. Она держала меня за руку или под ручку, словно старшая сестра… Мы без умолку болтали, и мне хотелось бы, чтобы эта ночь не кончалась никогда.

Мы не позавтракали ни у Тиффани,[37] ни в другом месте. С первыми лучами зари Одри Хепберн покинула меня, подарив мне чарующее воспоминание о волшебной ночи. И уверенность в том, что самые прекрасные истории любви — те самые, прожить которые нам не хватило времени…

Робер Фавр ле Бре на верху блаженства. В темноте большого зала Дворца фестивалей я вижу, как улыбка озаряет его тонкое лицо и уже не сходит с него. Он явно не жалеет, что поверил в «Тринадцать дней во Франции». И все-таки пожелал его посмотреть. Никогда не знаешь, что тебя ждет… Я приехал в Канн утром с коробками моего фильма в багажнике «Порше», который я в отличие от яхты сам подарил себе, и просмотр начался ровно

в девять часов. Уже десять часов, и все по-прежнему складывается как нельзя лучше. Во всяком случае, в этом зале. Зато за его пределами небо заволакивают тучи. Я приехал на машине, так как авиационные компании угрожали начать забастовку. И мне с трудом удалось добраться до Канна, потому что возникла угроза нехватки бензина… Вот уже несколько дней как всю страну охватывает тревожное брожение. В Париже распространились студенческие организации, а теперь и на заводах множатся пикеты забастовщиков. Почти повсюду нарастает возмущение. Обещает разразиться буря, и многие задаются вопросом, не Снесет ли она все… В пятнадцать минут одиннадцатого В Канне, в зале Дворца фестивалей, по-прежнему все спокойно. Через минуту погода резко меняется. Какой-то незнакомый человек наклоняется ко мне и тихим голосом, чтобы не беспокоить генерального директора, сообщает, что вне зала несколько человек немедленно требуют встречи со мной. В конце концов, фильм я уже видел. Я оставляю Фавра лё Бре досматривать «Тринадцать дней во Франции» и выхожу. В холле меня встречает цвет французского кино. Заправляют всем Жан Люк Годар и Франсуа Трюффо.

— Это революция! — восклицает Годар, утративший свою швейцарскую невозмутимость.

— Необходимо немедленно закрыть фестиваль, — продолжает Трюффо. — Было бы неприлично продолжать его в этих условиях.

Остальные хором подхватывают вариации на ту же тему. Я слушаю их, раздумывая над ответом. Вполне возможно, что они правы. Моей первой реакцией, не скрою, было недоверие. Вопреки своей воле я чувствую некое постыдное удовольствие при мысли сорвать Каннский фестиваль. Однако мои собеседники не ошибаются в одном: положение в самом деле тревожное. И даже серьезное. Поговаривают о гражданской войне. Все серьезно настолько, что, невзирая на мои колебания, я все-таки присоединяюсь к коллективной точке зрения, Каннский фестиваль прервется сегодня же. В этот вечер должен был демонстрироваться фильм Милоша Формана «Горит, моя барышня…». Вещее название…

Остается сообщить о нашем решении генеральному директору. Поскольку из всех нас я ближе всего знаком с Фавром ле Бре, мне отводят лучшую роль, поручив эту миссию. Я жду генерального директора у выхода из зала. Он появляется после просмотра в восхищении.

— Я не жалею, что поверил в вас, — обращается он ко мне. — «Тринадцать дней во Франции» — прекрасный фильм!

— Я тоже им доволен, — отвечаю я. — К сожалению, вы останетесь единственным человеком, кто его видел. Во всяком случае, в Канне.

Улыбка мгновенно исчезает с его лица.

— Что вы имеете в виду?

— То, что мы не будем его показывать. Ни этот фильм, ни любой другой. Мои коллеги-режиссеры и я решили, что, принимая во внимание события, Каннский фестиваль должен закрыться сегодня. Париж на пороге революции. Здраво рассуждая, мы не можем продолжать устраивать праздник в смокингах, как будто ничего не случилось.

— Вы все просто спятили! — орет Фавр ле Бре. — То, что происходит в Париже, к Канну не имеет ни малейшего отношения! Я категорически отказываюсь прекращать фестиваль! Вы слышите меня, Клод, категорически!

Признаться, его реакция меня не удивляет. Я уже догадываюсь, какие бури нас ждут…

— Хорошо, — отвечаю я с жестом покорного бессилия, — я передам ваши слова.

Большой зал Дворца, откуда только что вышел Фавр ле Бре, уже заполнила возбужденная толпа. На сцене Годар, Трюффо, Клод Берри, Луи Малль и Роман Полански[38] — они возглавляют это общее собрание, которое устроено без подготовки, словно революционный трибунал. Все орут, кричат друг на друга, одновременно берут слово. Когда я публично объявляю о позиции, занятой генеральным директором, шум перерастает в бунт. Собрание производит столь громкий шум, что надо орать во все горло, чтобы быть услышанным. Через несколько секунд стало совершенно ясно, что отныне Каннскому фестивалю пришел конец, нравится это Роберу Фавру ле Бре или нет. Учитывая состояние чрезмерного возбуждения, в каком находились участники, генеральный директор рисковал бы жизнью, желая заставить их продолжать фестиваль. Революционный восторг быстро выплеснулся на набережную Круазетт и разлился по всему городу. В каждом, даже крохотном, бистро создаются комитеты. Всюду принимаются противоречивые, часто нелепые декларации. Больше никто ничего не понимает. Все только обличают. Тень гильотины опускается на Палм-Бич.

Все последующие дни движение, которое и не думает успокаиваться, принимает размах и развивается во всех направлениях, столь же удивительных, сколь и тревожных. Как и во времена Виши, появляются коллаборационисты и участники Сопротивления. Находятся люди, спасающиеся бегством, хранящие молчание, ввязывающиеся в борьбу, извлекающие

выгоду из этой ситуации, меняющие свои взгляды. Все ждут, что со дня на день начнут выдавать хлебные карточки (боны на копченую семгу, талоны на икру…). Гораздо поразительнее, что бунтуют каннские торговцы. Ведь, закрыв фестиваль, у них украли неделю хорошей выручки. В героическом порыве Фавр ле Бре предпринимает попытку возобновить празднества. Годар, вне себя от ярости, выскакивает на сцену и виснет на занавесе большого зала, чтобы не дать ему подняться. Фотограф запечатлел эту невероятную сцену. На следующий день фото появляется на первой полосе всех газет. В Париже оно символизирует каннскую революцию. Пророки гражданской войны и оракулы социального катаклизма бесперебойно выдают свои апокалипсические прогнозы. Очень скоро умами овладевает страх. Особенно это касается элиты. Они должны будут уступить свое место другим. Об этом им сообщают, как о божественном повелении. Общество резко меняется. И тогда взгляды обращаются на меня. Меня, разбогатевшего за два года. Слишком разбогатевшего. Меня, кто в перерыве между двумя общими собраниями, разъезжает в собственном «Порше». Однако я убежденно вношу свой скромный вклад в события, основав вместе с Жаном Габриелем Альбикокко и другими «Общество кинорежиссеров».

Революция потерпела неудачу. Но она кое-что изменила. Это ощутимо в атмосфере и в настроениях людей. Ничто больше уже никогда не будет так, как прежде. Это немного похоже на то, как если бы возникла некая новая сила, навязав патерналистскому обществу свое право на существование и на свободу слова. Короче, молодежь впервые берет власть. Я пережил эти несколько недель всеобщего безумия в качестве наблюдателя. И с камерой в руках. Тем не менее у меня были минуты сомнения. Побывав в Париже на Генеральных штатах кинематографа, я задумался, не следует ли подвергнуть сомнению все наши ценности. В самом деле, невозможно отрицать, что за четыре недели настроения изменились так же резко, как за четыре года Второй мировой войны… хотя без единого погибшего. Этот месяц май стал экзаменом на зрелость нашего поколения. Те из нас, что сдали его успешно, будут лучше оснащены в будущем.

НАПОЛЕОН В КОМПАНИИ «ФИЛЬМЫ 13»

Когда я был подростком, меня потряс фильм Андре Кайатта «Мы все — убийцы». Смертная казнь и ее варварский церемониал всегда приводили меня в ужас. Чем оправдать эту жестокую театральность? Человека будят в разгар ночи, срезают ворот его рубахи, дают последний стакан рома, последнюю сигарету… Такая машина убийства, хотя и приобрела право на благородство в эпоху Революции, ни в чем не уступает колесованию, четвертованию и топору палача. Ради чего? В назидание другим? Каждый сегодня понимает, что это назидание никого не устрашает. По той простой причине, что назидание обращено к тем, кто во время совершения своих поступков не способен рассуждать здраво. Есть люди, которые, по-моему, рождаются без нравственных ограничений. У них в мозгу не загорается красный свет, запрещающий им насиловать женщину, которую они хотят, воровать деньги, которых им не достает, или убить человека, который им мешает. Что касается насильников и детоубийц, то они, по моему мнению, представляют собой выродков, пришедших в мир со всеми физическими увечьями. Гражданское правосудие кажется мне очевидной необходимостью, уголовное наказание — аномалией. Разве люди, обладающие хорошим умственным здоровьем, могут судить больных? Разве разум сможет понять влечение? Разве личности, которым выпали в жизни все шансы, смеют приговаривать к смертной казни людей, которым никогда ни в чем не везло? Мой личный памфлет против смертной казни носит название «Жизнь, любовь, смерть». Это то, что принято называть «недорогим фильмом», поскольку его бюджет был относительно небольшим. Однако этот фильм должен был бы стать большим благодаря тому делу, которое он защищает. Фильм «Жизнь, любовь, смерть» не остался незамеченным. В нем с поразительной силой исполнял главную роль Амиду, мой старый друг. И вполне заслуженная премия за лучшую мужскую роль, которую он получил на фестивале в Рио, несомненно способствовала тому, что фильм привлек внимание общественности.

Без предупреждения в моем офисе объявляется Шарль Жерар. Он сразу пытается, как говорится, подольститься, уверяя меня, что обожает все мои фильмы. Я только издали знаком с этим человеком, появляющимся обычно в окружении Бельмондо. Мне известно только, что он снял сотни документальных фильмов о

спорте и поставил несколько полнометражных фильмов на незначительные средства, по ходу дела успешно «сделав» нескольких актеров, в том числе Роже Анена. Очень скоро он меня очаровал. Никто не может устоять против него. Шарло с его лицом древнеегипетского писца, с мягкой походкой и врожденной легкостью в общении обладает обаянием, благодаря которому он всех прибирает к рукам. Спустя час он уже принимает посетителей в компании «Фильмы 13» так, словно владеет этим офисом. Мне кажется, будто я у себя в гостях. Неслыханная наглость этого феноменального типа заставляет меня смеяться до слез. Я уже с нетерпением жду его ближайшего визита.

«Кадиллак» с откидным верхом мчится по пустыне штата Невада, поднимая облака пыли.

— Как пишется музыка к фильму? — кричит Анни Жирардо, чтобы перекрыть гул мотора.

— Это несложно, — с торжествующей улыбкой отвечает Жан Поль Бельмондо, — для вестерна, например, ты начинаешь с того, что вводишь скрипки. Выдерживаешь звучание струнных, понимаешь…

— Угу. А потом?

— Потом ты вводишь духовые. Они звучат неритмично и напряженно. Далее — литавры. Чтобы создать угрожающую атмосферу. Ты меня слушаешь?

— Слушаю. А дальше?

Громкий хохот Жана Поля.

— Дальше? Нападают индейцы.

Едва он произнес эти слова, как, выскочив из-за каждого холма, орды украшенных перьями всадников с воинственно раскрашенными лицами бросаются в погоню за «Кадиллаком».

— Я непременно должен познакомить тебя с Жаном Полем, — заявил мне Александр Мнушкин.

— Мы уже знакомы, — ответил я, вспомнив о той уже далекой эпохе скопитонов, эпохе, когда я снял для «Юнифранс» кинопортрет актера.

Жан Поль Бельмондо совсем недавно снялся вместе с Катрин Денёв в фильме «Сирена с «Миссисипи» под руководством Франсуа Трюффо. Полупровал. Мнушкин считает, что на этом этапе его и моей карьеры наше сотрудничество настоятельно необходимо. Я не знаю, необходимо ли оно, но такое сотрудничество приводит меня в восторг. Что касается Жана Поля, то он очарован новой встречей с Анни Жирардо, бывшей соученицей по Высшему театральному училищу. У них одинаковый юмор, одинаковая манера расслабляться, валяя дурака между двумя съемками.

Сюжет «Человека, который мне нравится» рассказывает о пишущем музыку к кинофильмам композиторе, который переживает в Соединенных Штатах недельное любовное приключение с одной актрисой. Сюжет простой, напоминающий сюжет фильма «Жить, чтобы жить». Всем любовным историям следовало бы продолжаться не больше недели.

Именно так можно было бы резюмировать смысл фильма. Эта простая история содержит достаточно богатый материал, чтобы сделать из него удачную полнометражную картину. Мы пересекаем шесть американских штатов и снимаем эпизод с «Кадиллаком», который преследуют индейцы в фантастическом пейзаже Долины памятников, исторического места вестерна. Во время этой американской авантюры все очень много смеялись. Особенно во время безумно комичной сцены между Жаном Полем и Анни, которую я снимал в закусочной. Их бурное веселье заразительно. Я надеюсь, что оно останется таким же и для будущих зрителей. Нам весело и после съемок. В Новом Орлеане нас с Жаном Полем пригласили на официальное вручение ключей от города. Мэр и именитые граждане друг за другом берут слово, следует череда нескончаемых речей. Жан Поль и я начинаем сознавать, что время тянется долго. Слишком долго. Заговорщически перемигнувшись, мы решаем незаметно улизнуть. Мы проскальзываем под стол и… на четвереньках выбираемся из зала.

Зрителям фильма предстоит задать себе вопрос: «Вернется ли Жан Поль в финале к своей законной жене или приедет на свидание, назначенное Анни в аэропорту Ниццы?» Я не дал ответа моим артистам, которые мне доверились. Должен признаться, что пока я и сам его не знаю. В конце съемок я ставлю сцену, когда Анни в аэропорту смотрит, как из самолета выходят все пассажиры, до последнего. Тогда она понимает, что он не прилетит и что их любви пришел конец. Вся сцена «разыгрывается» на лице Анни Жирардо. Будучи удивительной актрисой, она дарит мне такие волнующие мгновения, что подобный финал возникает сам собой.

Фильм не нашел своей публики. Все — не очень многочисленные — зрители запомнили эпизод с «Кадиллаком», за которым гонятся индейцы. Но, к сожалению, почти ничего больше.

Может быть, они не поверили в пару Бельмондо—Жирардо. Однако именно потому, что оба они, кажется, созданы для того, чтобы быть друзьями, а не любовниками, мне очень хотелось их соединить. И потом, рискнув быть самокритичным, должен сказать, что во время той эйфории, в какой я пребывал во время

съемок этого фильма, я позволил этой стране, всегда навевавшей мне мечты, просто поглотить меня. И слишком поздно заметил, что страна-то и украла главную роль у двух моих главных исполнителей. Мне хотелось путешествовать. Путешествовать с камерой на плече, что для меня единственный способ проводить отпуск. Поэтому я и сделал отпускной фильм, который смотрится не без приятности, но «рассыпается». Небрежность с моей стороны? Недостаточность работы? Без сомнения. Чтобы быть совершенно честным перед самим собой, я вынужден признать, что чуть больше, чем следует, веселился на этой съемке и недостаточно проработал сценарий. Но прекраснейший в мире ландшафт никогда не заменит серьезного сценария. Что ж, это я понял.

— Вы можете мне сказать, в каком свете господин Лелуш намерен представить мою страну? — спрашивает шах Ирана, который заказал нам коллективный фильм, чтобы торжественно запечатлеть предстоящие торжества по случаю 2500-летия Персидского царства.

Дело серьезное: речь идет об образе страны.

— Послушайте, дорогой шах, — невозмутимо отвечает Шарло, — не ломайте вы себе голову. Потому что я могу вам точно гарантировать одно: фильм обойдет весь мир. Вас это устраивает?

Его императорское величество поднимает брови, в чем присутствующие, похоже, улавливают проявление раздражения. В воздухе повеяло смертными приговорами. Шарло остается невозмутимо спокоен. И поскольку он не имеет ни малейшего представления о моем сценарии, то не терпящим возражения тоном заключает:

— Вы выбрали Лелуша, браво!

Эту сцену мне перескажут позднее. Я не волновался. С самого начала я понимал, что в компании «Фильмы 13» Шарло единственный человек, способный очаровать шаха Ирана. От меня лишь требовалось выяснить, говорит ли его величество по-французски. Получив утвердительный ответ, я без колебаний отправил к нему Шарля Жерара. Похоже, шаха, сперва несколько озадаченного этим персонажем, встреча очень сильно позабавила, чего с ним уже давно не случалось. Правда, никто не осмеливался разговаривать с ним в таком тоне. Вероятно, прославленный Мохаммед Реза Пехлеви был бы шокирован, узнав, что для Шарло Иран сводится лишь к одному: к икре. В течение трех недель, что продолжалась съемка этого фильма (кстати, он был сделан Клодом Пиното, а я был только контролером), Шарло питался исключительно этим царским кушаньем. У него это стало

настоящим наваждением, и он без конца твердил Пиното: «Ты не забудешь эпизод про икру?»

Шарло добился иранского контракта точно так же, как и других. В компании «Фильмы 13» он быстро сделался незаменимым человеком. Я поручил ему заниматься всеми заказными фильмами, документальными или рекламными, которые, не принося нам славы, дают возможность подрабатывать. Обладающий редкими деловыми качествами, заключающий слывущие невозможными сделки, он в последнюю минуту обходит самых блестящих конкурентов. В безумных операциях с недвижимостью, которые я вместе с тем предпринимаю (хотя они всегда крутятся вокруг кино), он — мое тайное оружие. Оружие, которое я использую, когда исчерпываю все доводы. А у Шарло есть лишь один довод: «Все уладится!» Мы ему верим, и мы правы. В чем его секрет? Шарло принадлежит к тем редким людям, что способны договориться с любым. Он никому не дает оценок, никому не устраивает экзаменов, в партнере он видит только положительное, не затрудняя себя ничем отрицательным. И потом, он успокаивает. Шарло из тех друзей, с кем можно себе позволить быть естественным, говорить глупости, не боясь, что тебя осудят. Подобное вдохновение мне кажется необходимым. Именно так, я часто в этом убеждался, рождаются лучшие идеи, внезапные озарения. Без подготовки. На съемке Шарло обладает даром одним своим присутствием создавать дружескую и непринужденную атмосферу, с одинаковой легкостью становясь другом рабочего сцены и кинозвезды. Более того, ему присущи актерские таланты, и было бы жаль, если бы их лишились мои фильмы. Я решаю снять Шарло в фильме «Хулиган».

— Это позор, мадемуазель! Это недопустимо! Непростительно! Вы ни на что не способны! Вы позорите профессию! Если бы вы допустили ту же профессиональную ошибку на съемках моего фильма, я вас убил бы!

Парикмахерша заливается слезами. С раскрытым ртом, дрожащими губами, искаженным лицом, она, будучи не в силах произнести ни слова, выдерживает приступ ярости моего стажера. Молодая женщина принесла на съемку плохой парик для Шарля Деннера. Я разозлился, ибо за то время, которое ей понадобится, чтобы съездить домой за подходящим париком, я потеряю по меньшей мере три рабочих часа. Что касается меня, то дело этим и ограничивается. Тут-то мой стажер и подхватывает эстафету. Вскочив со своего складного стула, стоящего в углу студии, он буквально хватает за горло несчастную. Я остолбенел. Даже задаю себе вопрос, остаюсь ли я еще режиссером этого фильма или мой

стажер стал новым патроном этой съемки. К счастью, он в конце концов успокоился и, поняв, что слегка зарвался, вернулся на свой складной стул. Теперь я знаю, что легендарные приступы гнева Анри Жоржа Клузо отнюдь не выдумка.

Гениальный создатель фильмов «Ворон», «Дьявольские лики» и «Истина» переживает трудное время. Его последние фильмы стоили дорого, но никакого успеха не имели, что в нашем ремесле равносильно приговору к молчанию. Этим объясняется просьба ко мне разрешить присутствовать — в качестве стажера! — на съемках моего нового фильма. Сначала я подумал, что он шутит. Однако серьезный и стареющий человек шутить не намерен.

— Я много слышал о вашем методе руководства актерами, — говорит он, — и нахожу его очень интересным. С вашего разрешения, я хотел бы изучить его своими глазами.

Польщенный интересом, который проявляет к моей работе режиссер, которым я восхищаюсь, я не могу отказать.

Карьера стажера Анри Жоржа Клузо рискует закончиться не начавшись. Потому что у «Хулигана» есть все шансы остаться не снятым. После триумфа «Мужчины и женщины» и «Жить, чтобы жить» я пережил блаженное состояние режиссера, тот период эйфории, когда все считают ваши идеи превосходными и ни в чем вам не отказывают. Но после скромного успеха фильмов «Жизнь, любовь, смерть» и «Тринадцать дней во Франции», а главное, после провала фильма «Человек, который мне нравится», восторг по отношению ко мне явно остыл. Я снова стал таким же режиссером, как и другие, от которых требуют сценарий — и хороший, — прежде чем ставить его фильмы. «Лелуш — это хорошо, — говорят отныне, — но при условии, если будет хороший сюжет». Но сюжет «Хулигана», когда я его рассказываю, вызывает сильнейшее беспокойство. Прежде всего потому, что фильм строится на коротких «обратных кадрах». Как и жизнь. Женщина вызывает у меня флэшбэки о других женщинах, номер в гостинице — о других гостиничных номерах, встреча — о других встречах. Кино всегда любило эти взгляды в прошлое, но в гомеопатических дозах. Перспектива фильма, который будет полностью состоять из флэшбэков, встречается со стойким недоверием.

Другой повод для беспокойства у моих партнеров заключается в том, что на главную роль — хулигана — я предлагаю Жана Луи Трентиньяна. По моему мнению, Жан Луи превосходно выразит главную мысль фильма, а именно ту мысль, что хулиганы, как правило, не те люди, за которых все их принимают, и что порядочные люди, когда они переходят на

сторону хулиганов, бесконечно опаснее профессиональных бандитов, идущих на риск со знанием дела. «Это невозможно! — в один голос восклицают мои партнеры. — С самого начала карьеры Трентиньяна у него образ романтика. Он ни на секунду не будет убедителен!» Самые резкие возражения возникают тогда, когда я излагаю им подробности сценария. Стоит моим партнерам из «Юнайтед Артистс» узнать, что основное содержание «Хулигана» составит похищение ребенка, и вот они уже громко протестуют.

— Вы с ума сошли! Мы не можем себе позволить касаться подобных вещей! Люди вас растерзают! И нас заодно!

Мне становится немного грустно при мысли, что сразу же после выхода «Мужчины и женщины» все, без сомнения, сочли бы эту идею гениальной.

— Хорошо, — говорю я Александру Мнушкину, — я предлагаю тебе следующее: «Юнайтед Артистс» разрешает мне снять «Хулигана» так, как я его задумал, а взамен я согласен на оплату лишь в случае возможного успеха фильма.

— Ты уверен? — не без удивления спрашивает меня Мнушкин.

— Абсолютно. И более того, в случае неудачи я обязуюсь вернуть продюсерам долги за фильм.

— Ты так в себе уверен…

— Нет, я просто верю в фильм.

Я дорого заплатил за мою свободу, но я никогда не жалел об этом. Тем более что, начиная с этого момента, следующие одно за другим благоприятные события подтверждают мою правоту. Жан Луи Трентиньян, который сразу после выхода «Мужчины и женщины» отказался сниматься в фильме «Солнце всходит на Западе», в восторге оттого, что мы снова встретились. После нашей последней совместной работы прошло четыре года, и он вновь хочет сниматься у меня. Исполнить вторую главную роль я предложил Шарлю Деннеру, с кем еще ни разу не работал. Я был вознагражден, ибо с каждым новым днем открываю в нем гораздо более удивительного актера, чем накануне. Так как мне очень хотелось объединить в этом фильме больших актеров с начинающими артистами, я предлагаю Шарлю Жерару составить пару Кристине Коше, моей жене. Кристина никогда не училась ни на каких курсах актерского мастерства, но манера, в какой она ежедневно разыгрывает передо мной комедию, вынуждает меня поверить, что у нее есть определенные актерские задатки. И потом, наша любовная история подходит к концу. И эта роль для меня в некотором роде способ предложить ей профессию вместо прощального подарка. Это самое малое, что я могу сделать по

отношению к женщине, подарившей мне первого ребенка — сына Симона.

Риск, на который я пошел, оправдал себя. Дуэт Деннер — Трентиньян приводит толпы в восторг, и публика встречает фильм с триумфом, который помог мне поправить дела. Даже подавляющее большинство критиков превознесли «Хулигана» до небес. Что касается Жана Луи Трентиньяна, то ему не пришлось жалеть о своем решении, ибо эта роль коренным образом расширила его репертуар, открыв ему новую карьеру и доступ к целому ряду персонажей, роли которых ему раньше никто не предлагал.

Развод с Кристиной вызвал у меня желание снова повидать родную Нормандию. С ней, впрочем, я по-настоящему никогда не расставался. Всякий раз, когда мне плохо, ноги совершенно естественно несут меня к скалам Черные коровы, которые я штурмовал на каникулах, когда был еще ребенком. И в этот раз я направляюсь туда. Мне давно хотелось иметь какое-нибудь пристанище в этих местах, где я чувствую себя дома, где пережил самые счастливые мгновения детства. Я иду под деревьями, по узким тропинкам, тайны которых мне издавна знакомы. И вдруг возникает он. Прямо передо мной. «Он» — это большой дом, который мы называли усадьбой и стать владельцем которого я мечтал ребенком. Перед дверью какой-то человек разравнивал гравий. Я подошел к нему.

— Извините, — говорю я, — это, вероятно, дурацкий вопрос, но этот дом, случайно, не продается?

Человек с изумлением на меня смотрит.

— Надо же, — отвечает он, — странно, что вы меня об этом спрашиваете. Мы еще даже не успели дать объявление. Представьте себе, что вчера вечером мы с женой решили выставить дом на продажу.

— Я у вас его покупаю.

Он смотрит на меня широко раскрытыми глазами.

— Вот как! Прямо так сразу? Вы не хотите прежде его осмотреть?

— Не стоит. Если бы вы знали, как давно я хочу иметь этот дом.

— Но… нам надо хотя обсудить цену. Я пожимаю плечами.

— Мечты и счастливые совпадения несовместимы со скупостью.

У меня в кабинете сидит Наполеон. С размашистыми жестами он громогласно рассказывает мне о своей жизни, походах, своей смерти… от коллежа в Бриенне до Святой Елены, от Ваг-рама до Аустерлица, от моста Лоди до Ватерлоо. В данном случае эту

великую историческую личность воплощает человек, чей маленький рост не мешает ему быть гигантом седьмого искусства, — Абель Ганс. Я оробел, увидев, как ко мне входит создатель того величественного памятника кинематографа, каким является его прославленный немой фильм «Наполеон», снятый в 1925–1927 годах с помощью техники многих камер, которая позволяет показывать фильм одновременно на трех равноуровневых экранах. Я еще не забыл о волнении, охватившем меня, когда я впервые увидел этот шедевр, на тридцать лет опередивший изобретение «синерамы». Это происходило в знаменитой «Студии 28» на улице Толозэ, на Монмартре. Мне тогда было восемнадцать лет. Наряду с фильмами «Летят журавли», «Гражданин Кейн» и несколькими другими «Наполеон» Абеля Ганса издавна входит в мой личный кинопантеон.

Все началось с телефонного звонка Франсуа Трюффо:

— Клод, вы единственный, кто способен быть продюсером «Наполеона» Абеля Ганса.

Я задаю себе вопрос, что он имеет в виду.

— Насколько мне известно, этот фильм был продюсирован, снят и вышел на экраны сорок три года тому назад, — отвечаю я.

— Абель Ганс сидит передо мной, — объясняет Трюффо. — Он хотел бы осуществить звуковую версию своего фильма и еще дополнить несколькими эпизодами. Проект такой грандиозный, что, по-моему, только вы способны за него взяться.

Трюффо прибавляет, что из-за своего нынешнего положения он не может пуститься в подобную авантюру. Я действительно стал продюсером, поскольку успех «Мужчины и женщины» позволил мне не только финансировать собственные фильмы, но и давать возможность жить некоторым другим кинематографистам. Мои предпочтения в продюсерской сфере до сих пор отдавались фильмам, которые не соответствовали моей собственной режиссерской манере, но я считал их интересными и хотел бы увидеть как зритель. Поэтому я стал продюсером фильма Пьера Жаллу о детях-инвалидах «Бесконечная нежность» и детектива «Американец», единственной картины актера Марселя Боццуффи. Я даже выступил продюсером первого фильма кинокритика Мишеля Курно. Он в 1960-х годах был одним из первых, кто защищал мой кинематограф. На страницах еженедельника «Нувель обсерватер» он постоянно поддерживал меня с тем же упорством, с каким его собратья из «Кайе дю синема» стремились меня уничтожить. Совершенно естественно, что мы стали друзьями. В тот день, когда он признался мне в намерении взяться за камеру, я, не раздумывая, предложил Курно стать его продюсером. «Если я понимаю твою работу так же

хорошо, как ты понял мою, — прямо сказал я, — то мы сможем договориться». Его фильм, замечательный своим современным подходом, назывался «Голубые «Голуаз».[39] Благодаря ему он удостоился привилегии, выпадающей немногим критикам, — его смешали с грязью его же собственные коллеги.

— Вы шутите! — восклицаю я. — Это он оказывает мне честь! Пусть приходит сию же минуту, если ему так хочется. Я отменяю все мои встречи. И посылаю за ним машину.

Меня повергает в изумление почти юношеская энергия Абеля Ганса. Целых два часа он пересказывает мне каждую сцену своего фильма так, словно я его не видел, играя все роли с воодушевлением молодого режиссера, который пытается убедить продюсера помочь ему снять свой первый фильм! А ведь ему уже за восемьдесят. Забавно, он выглядит почти таким же стеснительным, как и я. Но по другим причинам.

— И Дьёдонне сам будет себя дублировать! — заявляет он, как будто это решающий аргумент.

— Неужели!? Но у него же голос… старого человека! — осторожно возражаю я.[40]

— Вовсе нет! Он вас удивит. Кроме того, он сорок лет помнит наизусть весь текст.

Рассказывая, Ганс извлекает из карманов диалоги. У него ими исписаны целые тетради.

— Я написал их во время съемок, — объясняет он, — и заставлял моих актеров произносить в предвидении того дня, когда кино станет звуковым. Поэтому нам останется только записать звук: движение губ героев будет ему соответствовать.

Разве можно отказать этому гениальному визионеру? Да я и не собирался этого делать. Я прошу моего ассистента Клода Пиното стать на время ассистентом Абеля Ганса (на что Клод с восторгом соглашается). Кроме Альбера Дьёдонне, мы ангажируем еще живых актеров оригинального фильма и новую группу артистов, которые заменят отсутствующих. За это время мои отношения с Гансом развивались забавным образом. В свой первый визит он обращался ко мне как к полноправному продюсеру (кстати, он мне признался, что в последние годы нечасто ходил в кино). Выйдя от меня, он попросил показать ему «Мужчину и женщину» и, придя во второй раз, говорит со мной как с режиссером. Скоро здание компании «Фильмы 13» оккупируют наполеоновские войска. Из-за необходимости озвучивания мы возобновляем весь фильм (его продолжительность четыре часа тридцать минут). В подвале, где начали сооружать кинозал, я велю прервать работы, чтобы превратить стройку в киностудию. Именно там, а потом и почти

повсюду в доме, включая мой кабинет, Абель Ганс снимает интерьерные сцены, которые он добавил. Фильм в его новой звуковой и еще более длительной версии теперь называется «Бонапарт и Революция». Этим фильмом (и «Хулиганом», который я закончил) я по завершении строительства и открываю мой проекционный зал.

После показа в «Кинопанораме»[41]«Бонапарта и Революцию» прохладно приняли пуристы, упрекающие Ганса за то, что, озвучив фильм, он испортил свое произведение. Снова реакция критиков ускользает от моего понимания. Мне было бы понятно, если бы инициативу переснять картину проявил я. Но она исходила от самого Абеля Ганса! Создатель «Наполеона», кстати, всю жизнь продолжал работать над своим шедевром, который таким образом непрерывно совершенствовался.[42] Он рассматривал свой фильм как движущееся произведение. Поэтому его следовало бы принимать таким, каков он есть. Как бы то ни было, я счастлив, что принимал участие в этой грандиозной затее. Я не всегда соглашался с художественными решениями Абеля Ганса, но я не жалею, что подарил полгода счастья и молодости этому человеку, который был одним из моих отцов в кинематографе. Именно в этом у него было что-то общее с Луи Деллюком,[43] который сегодня не забыт только потому, что его имя носит премия. Деллюк, другой визионер, написал о нашем ремесле такие вещи, которые оказали на меня глубокое влияние. Он не единственный, кто оставил свою печать на моем кинематографе. Но если мне выпало счастье встречаться со всеми остальными — Уэллсом, Чаплином, Тати, Гансом, — то я всегда буду сожалеть, что не был знаком с Деллюком, умершим еще до моего рождения. Скажу больше: в определенной степени все мои фильмы бессознательно посвящены Деллюку.

«Бонапарт и Революция» не оказался выгодным делом, это самое меньшее, что можно сказать. Однако удовольствие оттого, что я предложил Гансу его последние счастливые мгновения, стоит всех финансовых последствий на свете. Более того, уступивший мне права на своего «Наполеона» Ганс, который жил очень скромно, на закате своих дней стал существовать чуть более прилично.

Немного погодя американский режиссер Фрэнсис Форд Коппола, тоже восторженный почитатель Абеля Ганса и его «Наполеона», выкупил у меня права на немую версию.[44] Его замысел заключался в том, чтобы предложить своему отцу, композитору Кармине Коппола, написать симфонию, которой будет сопровождаться показ фильма. Премьера этого оригинального произведения, подписанного «Отец и сын

Коппола», состоялась в знаменитом Радио-сити-холл Нью-Йорка и стала триумфом. Через несколько лет новый показ проходил вечером, под открытым небом, в римском Колизее. Я на нем присутствовал в компании всех выдающихся деятелей итальянского кино. Во время одного из сражений в фильме Абеля Ганса «Наполеон» выпадает град. Град бьет по полковым барабанам, и этот божественный эффект придает бою музыкальный ритм, одновременно и навязчивый, и трагический. В своем музыкальном сочинении Кармине Коппола подчеркнул эти перкуссии звучанием больших барабанов и литавр собственного оркестра. Впечатление завораживающее. Но вдруг, в те самые минуты, когда эта сцена развертывалась на гигантском экране, на Рим обрушивается настоящий град! Толпа кричит от испуга и восторга, поневоле веря, что внезапно оказалась в центре сражения. Все замерли, настолько чарующим было это чудо. Прикрыв головы чем попало, используя вместо зонтов стулья, мы наслаждались этими специальными эффектами, сошедшими с небес, чтобы служить аккомпанементом и приветствовать поэтический гений Абеля Ганса. В ту ночь я уже не сомневался в том, что бог любит кино. И всем сердцем скорбел, что Абель Ганс, умерший в прошлом году, не мог увидеть подобное зрелище.

«Наполеон» Абеля Ганса в последней версии, просмотренной самим мастером, не должен был оставаться собственностью одного человека. Я убежден, что это сокровище нашего национального кинематографического достояния принадлежит всему обществу. Через несколько лет, в 1988 году, я принес его в дар Синематеке.

— Если бы другие не были такими дураками, ты не казался бы таким умником.

Эта фраза, которую мне часто повторяет Шарло, отмечена печатью здравого смысла. Его здравого смысла, ставшего мне столь же необходимым, как и его дружба. Поэтому естественно, что он принимает участие в нашей поездке в Ла Сиота. Это своего рода дружеский уикенд, который я предложил Шарлю Жерару (Шарло), Амиду и Жану Коломбу. Уикенд слегка затянувшийся, так как на юге мы пробудем неделю. Я выбрал Ла Сиота по причине прославленного «Прибытия поезда на вокзал в Ла Сиота» братьев Люмьер. Эта точка отсчета в истории седьмого искусства показалась мне подходящей для того, чтобы опробовать новую камеру. В самом деле, наше присутствие не имеет никакой другой цели, кроме одной: испытать маленькую, легкую и молчаливую 16-миллиметровую камеру, которая только что появилась. Если мы с ней хорошо столкуемся, она, наверное, многое изменит в

моей манере снимать кино. Ее удобство в обращении даже способно изменить мое общение с актером, дав мне возможность быть ближе к нему.

Я нахожусь здесь, чтобы испытать камеру, а не снимать фильм. Однако природа берет свое, и, продолжая снимать, я на ходу придумываю историю о трех приятелях-«смикарах», живущих на стройке в Ла Сиота. Катрин Аллегре, единственная женщина в съемочной группе, становится нашей женской героиней. А Франсис Лей, который принимает участие в авантюре и тоже играет в фильме (если это можно так назвать), по ходу съемок сочиняет к нему музыку. Мы развлекаемся, словно ватага веселых холостяков в загуле, так как главные действующие лица этой истории быстро забыли о камере (вероятно, по причине ее небольшого размера). Результат, который я назвал «Смик, смак, смок», имеет все недостатки фильма без написанного сценария, но обладает сочностью и непосредственностью мгновенного впечатления. Без сомнения, по этой причине фильм, которому чудом удалось попасть в широкий прокат, собрал более ста тысяч зрителей в Париже и около четырехсот тысяч во Франции. Этот сделанный любителями (во всех смыслах этого слова) и друзьями фильм без глубоких идей и претензий останется добрым воспоминанием для нас и, я уверен в этом, для всех посмотревших его. Более того, он побил своеобразный рекорд, так как, снятый за какую-то сотню тысяч франков — стоимость нескольких сеансов кинопроб, — он, несомненно, останется в истории кино одним из самых дешевых фильмов.

Вернувшись в Париж, я вновь встречаю Арлетт. Отныне я встречаюсь с ней каждый день, приходя в мой кабинет в компании «Фильмы 13». Арлетт Гордон для всех журналистов Парижа, а для нас попросту Арлетт, она стала мне необходима. Меня познакомили с ней Франсуа Рейшенбах и Клод Маковский, парень из прокатной фирмы, которую я создал ради фильма «Я даже встречал счастливых цыган». С первой нашей встречи я понял, что Арлетт — это воплощенная женская страсть к жизни. Меня сразу же покорили ее энергия, юмор, способность открывать невозможное в будничном и ее поразительная манера ничего не бояться. Я не мог не влюбиться в Арлетт, влюбленную в жизнь так же, как и я. И, поскольку мое кино непосредственно вдохновляется жизнью, я тотчас понял, что она будет защищать его, как никто на свете. Что она с тех пор и делает с восторгом и энергией, бесконечно восхищающими меня. Арлетт, начинавшая в книгоиздательстве, скорее интеллектуалка.[45] То есть противоположность Шарло. Они на редкость разные, но превосходно дополняют друг друга. Фирма, основанная на самых

простых традициях, не взяла бы, вероятно, на службу двух этих нестандартных персонажей. Но в их жизненной силе и в их способности восхищаться я обретаю постоянное стимулирующее средство и источник оптимизма. В окружении этих двух других моих «я» мне кажется, что я защищен от всего. Знаменитая «банда» Лелуша — это ведь и есть наша троица.

Вскоре после съемок фильма «Смик, смак, смок» Катрин, невеста мореплавателя Жана Ива Терлена, сообщает мне, что тот закончил проект 39-метрового судна, на котором рассчитывает один принять участие в гонке по маршруту Плимут—Ньюпорт. Единственная проблема: корабль еще надо построить, а постройка требует денег. Поэтому Жан Ив Терлен предлагает мне стать его спонсором. Вообразив этого человека, одного в океане на своем огромном судне, я сразу увидел, какой необыкновенный документальный фильм может породить это приключение. Поэтому я принимаю предложение и снимаю все этапы авантюры, начиная с постройки судна; последний этап — сама гонка. К сожалению, Жан Ив Терлен пришел вторым, пропустив вперед Алена Кола на «Пен Дик IV». Жаль! Наше судно носило прелестное название: «Пятница 13».

Я люблю победителей и побежденных. И те, и другие меня завораживают. В спорте, как и в жизни, мне скучно ехать в плотно сбитой группе. На Олимпийских играх в Мюнхене я выбрал проигравших. «Неудачники» — название эпизода, подписанного: Лелуш. Семь других носят печати Милоша Формана, Акиры Куросавы, Джона Шлезингера, Артура Пенна, Усмана Сембена. Моя камера охотно фиксирует гримасы боли, слезы отчаяния, согбенные фигуры, оставшиеся на обочинах беговых дорожек, вдали от вспышек фотографов, цветов и подиумов. Это подпольный мир. Изнанка… ад славы. Какой-то судья спит во время состязания. Я его ловлю на лету. Этот кадр не войдет в мой эпизод. Я дарю его Милошу Форману, который, не ломаясь, его берет. А потом все рушится. Политика, терроризм и войны — эти три бича века — разрушают братство стадионов. В самом центре олимпийской деревни израильских атлетов взяла в заложники палестинская «Командос». Немецкие антитеррористические группы идут на штурм. Неудачно рассчитано время. И следует кровавая баня. Образы ускоряются. Ужас исчисляется количеством трупов. Я снимаю. Наверное, я не должен был этого делать, но я снимаю. Потому что от этого ничего не изменится. Потому что такова моя натура и моя профессия. Это мои вторые Олимпийские игры. Последние. Во всяком случае, с камерой в руках. От «Тринадцать дней во Франции» я пришел к «дням в аду».

ВЕЛИКИЙ ЖАК

Никто или почти никто никогда не слышал о нем. И тем не менее он — настоящая кинозвезда. Этого нельзя не заметить. В нем есть личная харизма, он свободно говорит, и его слушают, затаив дыхание. Уже не первый раз этот еще очень молодой предприниматель арендует мой кинозал «Фильмы 13» для собрания своих клиентов. Кто-то однажды привлек мое внимание к этому персонажу, и мне захотелось присмотреться к нему получше. Спрятавшись в углу зала, я наблюдаю за ним. Я заворожен. Всего одним словом, одним жестом он буквально гипнотизирует своих слушателей. Наше внимание почти что осязаемо. Ни одного шороха, ни одного покашливания. Я не слышу, что он говорит. Я вижу только его. И с этого мгновения он для меня уже не предприниматель, а только актер. И актер великий. Я как раз пребываю в поисках новых лиц, новых персонажей. Точнее говоря, я имею в виду один фильм, который теперь обдумываю. Он будет называться «Приключение — это приключение». Совершенно безнравственная комедия, история бродяг, которые обнаруживают, что заниматься политикой куда выгоднее, чем грабить банки. И один из персонажей моего фильма абсолютно точно соответствует характеру этого бизнесмена. Я уже вижу его в этой роли. Едва заканчивается собрание акционеров, как я бросаюсь к нему и представляюсь. Он тоже называет себя:

— Бернар Тапи.

— Я нахожу, что вы потрясающе обаятельны.

— Спасибо.

— По-моему, из вас выйдет замечательный актер. Вы еще не пробовали себя на сцене?

— Немного, — сказал он, — как любитель. Ничего серьезного.

— У меня для вас есть роль в моем будущем фильме. Как вы на это смотрите?

— Интересно. Но, к сожалению, я не могу сниматься. У меня как раз наладилось мое дело, и буквально продохнуть некогда. Если бы вы мне это предложили несколько лет назад, я бы с удовольствием согласился.

— Жаль… И в самом деле жаль.

Я расстаюсь с ним. Но не забываю его. Быть может, мы еще встретимся когда-нибудь…

Кажется, никто больше не хочет сниматься у меня. Жан Луи Трентиньян тоже отказывается от роли, которую я ему прочил в

«Приключении…». Он уже второй раз со мной так поступает. Я начинаю понимать, по какой схеме он действует. Сниматься в двух фильмах подряд у одного режиссера для него невозможно. А «Приключение…» следует сразу за «Хулиганом». К тому же он не скрывает от меня, что сценарий кажется ему не вполне удачным. Это его право. Я на него не сержусь.

Продолжая поиски, я снова думаю об Альдо Маччоне. Роль, на которую я думал взять Бернара Тапи, подошла бы ему как нельзя лучше. Альдо, как говорит Ля Клясс, еще мало известен широкой публике. Я познакомился с ним в начале шестидесятых годов, когда снимал клип о группе «Brutos». Эта группа, не без успеха выступавшая в «Олимпии», состояла из четырех человек, которые — избрав себе имидж шутов гороховых — кривлялись, гримасничали и пели. Один из них — некто Альдо Маччоне — изображал бабника и своей карикатурной походкой смешил меня до слез, так что я даже вставил документальные кадры о «Brutos» в «Любовь с оговорками». Несколько лет спустя я снова увидел «Brutos» в «Олимпии», в первой части концерта Саши Дистеля. Находя Альдо по-прежнему уморительным, я заснял его на сцене, чтобы вставить эти кадры в «Хулигана». Я склонен полагать, что люди, которые смешат меня в жизни, будут смешными на экране, и я редко могу удержаться от соблазна заснять их на пленку. Однако, увы, девять раз из десяти люди теряют весь свой талант перед камерой. Но один раз из десяти — это неожиданная удача. Таков случай Альдо Маччоне. Я открыл его с самой первой пробы. А с Шарлем Жераром вообще обойдется без проб. По-моему, он себя уже зарекомендовал. И они с Альдо Маччоне составят великолепный дуэт уморительных комиков. Остается лишь уговорить тех, кто сыграет главные роли…

— Понимаете, Лино, ваш персонаж — не обычный бродяга. Это бродяга… сюрреалист!

Попыхивая трубкой, Вентура, явно заинтригованный, слегка поднимает брови. Я застал медведя в его берлоге в Сен-Клу. Этот медведь очарователен, но боится собственной тени. И особенно настороженно относится к предложениям сыграть роль отрицательного или аморального персонажа. Лино заботится о своей репутации человека порядочного как в жизни, так и в кино. Правда, поначалу он играл всяких бандитов и нищих, но его персонажи всегда соблюдали знаменитый «кодекс чести» бродяг. Позднее он стал играть сыщиков и забияк, но и они были все до одного неподкупны. Именно таким публика запомнила Лино Вентуру. И Лино не хочет предавать своих зрителей. Стало быть, моя картина должна быть чиста, как горный снег, если я хочу, чтобы он в ней участвовал. Однако «Приключение — это

приключение» таковой, мягко говоря, не является, о чем я его и предупреждаю с самого начала. Но при этом я добавляю:

— Убежден, что если вы согласитесь сыграть, то это будет настоящая бомба, когда увидят Лино Вентуру, актера безупречной репутации, в такой роли. Человек, которого я предлагаю вам сыграть, — опасный преступник. Но «Приключение — это приключение» — фильм не только о криминальном мире. Он высмеивает власть, деньги, политику и показывает, что все в этом мире, вплоть до отношений между людьми, прогнило насквозь.

Лино смотрит на меня. Он застыл. Точно мраморное изваяние. Мои слова будто отскакивают от него. Подавляя в себе легкую тревогу, я продолжаю:

— Только бродяги могут говорить на подобном языке и защищать подобные идеи. Но это — бродяги-сюрреалисты.

Последнее слово творит чудо. Лицо Лино разглаживается, он почти улыбается.

— Бродяги-сюрреалисты, — повторяет он, покусывая мундштук трубки.

Я понимаю, что произнес волшебное слово. Именно то, которое требовалось. Лино явно заворожен перспективой стать бродягой-сюрреалистом.

Я не мог представить, что уговорить Шарля Деннера еще труднее, чем Лино. И тем не менее это так. Персонаж, которого я предлагаю ему сыграть, тоже не очень-то порядочен, что идет вразрез с его принципами. Но Деннер — прежде всего актер. И в конце концов его соблазняет мысль исполнить роль человека, совершенно противоположного ему самому.

И еще раз я готовлюсь рассказать о моем фильме и привести массу аргументов, чтобы убедить его будущего участника. По моей просьбе ко мне на студию «Фильмы 13» пришел Жак Брель.

Он последний из тех, кого я наметил. Я подумал о нем только после того, как договорился с Лино, потому что они для меня являются воплощением двух совершенно противоположных миров. В самом деле, я не могу себе представить двух человек, которые были бы так далеки друг от друга и в то же время столь же обаятельны, каждый — по-своему. Эта несхожесть должна была бы стать одним из основных источников смеха в «Приключение — это приключение». Но, разумеется, при условии, что между ними сложатся хорошие отношения. Я начинаю объяснять Брелю, зачем я его пригласил. Я прямо признаюсь, что люблю его таким, каким он выглядит в жизни, таким, каков он есть. Затем, уже по привычке опасаясь дурного исхода, я начинаю объяснять суть дела.

— Сюжет «Приключения…» пересказать довольно сложно, — говорю я. — В общем, это история бродяг. Но необыкновенных масштабов.

Великий Жак поднимает руку, чтобы прервать меня. Я тут же предполагаю худшее: сейчас он откажется, даже не дослушав.

— Не старайтесь зря! — говорит он мне. — Я вам доверяю. Я сделаю все, что вы попросите. Но я вам признаюсь, что моя роль в фильме интересует меня куда меньше, чем то, как вы его делаете.

— Вот как?

— Да. Моя цель — рано или поздно снять свой собственный фильм.[46] Так что можете считать меня чем-то вроде шпиона.

Вняв его словам, я не стал зря трудиться. Бесполезно разливаться соловьем перед этим актером, так не похожим на остальных.

И в самом деле — едва начинаются съемки, как я убеждаюсь, что Жака Бреля, как и следовало ожидать, моя работа интересует гораздо больше, чем его собственная. Между двумя дублями он наблюдает за съемочной группой. Смотрит в глазок кинокамеры, чтобы изучить построение кадра, словно между прочим задает вопросы моим ассистентам, беседует с техническим персоналом. Однако по-прежнему непонятно, найдет ли он общий язык с Лино. Через несколько дней все мои страхи исчезают. Вопреки моим опасениям Жак и Лино прекрасно ладят. Более того: они мгновенно становятся закадычными друзьями. И сближаются как раз потому, что они совершенно разные. Они в буквальном смысле слова покорены друг другом. Жак с изумлением открывает, что можно жить размеренной жизнью буржуа, как Лино. А Лино с не меньшим изумлением убеждается, что можно, как Жак, получать удовольствие от самой что ни на есть богемной жизни. Что до меня, то я радостно потираю руки. Их дружба, благодаря которой они сходятся во взглядах на многое — в частности, их любовь к изысканной еде, — замечательный «катализатор» для моего фильма. Вентура, Брель, Деннер играют, как в театре, не отождествляя себя до конца со своими персонажами. Именно из-за этого каждый привносит в свою роль столько фантазии. Каждый день, в каждом дубле происходит небольшое чудо. Если так пойдет и дальше, «Приключение…» станет настоящей удачей. А Шарло с Альдо, над которыми нельзя не смеяться, внесут свою лепту в успех фильма.

В этом декабре в Париже холодно, как на Северном полюсе. А мы, продолжая съемки, высаживаемся на Антильские острова в самый разгар лета. Тридцать пять в тени, пальмы, бирюзового цвета море и пляжи с мелким песком… таковы плюсы нашего ремесла. Мои пятеро бродяг-сюрреалистов, войдя во вкус на

съемках этого зрелищного фильма-приключения (с похищением Джонни Холлидея во время его концерта, с угоном «Боинга» и т. д.), ведут жизнь под стать их новому положению. На пляже Лино учит четырех остальных походке, наповал сражающей девиц. Он двигается, как на шарнирах. Жак вышагивает, словно журавль. Деннер передвигается, как робот… Этот кадр станет, я это предчувствую, одним из самых замечательных моментов фильма. Но как можно рассказать о райской жизни, обойдясь без умопомрачительных женщин? Мы возвращаемся в Антигуа, и я устраиваю прямо там прослушивание, чтобы раздобыть партнерш, соответствующих моим героям. Точнее говоря, соответствующих их идеалу женщины: красивых, умных и сексапильных. К сожалению, на острове мне с этим не везет. Тогда я выписываю из Парижа четырех очаровательных метисок. Они играют свою роль великолепно. И даже более чем, поскольку между ними и актерами очень быстро возникают романы. Одну из них зовут Мадли. Они с Жаком с первого взгляда безумно влюбляются друг в друга. Они больше не расстаются. Естественно, все думают, что это несерьезно, так, нечто вроде «курортного» романа. В духе «sea, sex and sun» [47].

Однако по тому, как Жак чуть позднее рассказывает мне о ней — сдержанно и смущаясь, что ему так свойственно, — я тут же понимаю, что это не просто роман. Мы часто говорили с ним прежде о женщинах. Теперь он говорит только об одной. Мадли скоро его похитит у нас, это точно. И у меня тоже. Еще немного — и я стану его ревновать. Ибо Жак Брель — признаюсь, как на духу — перевернул мою жизнь. Если я им восхищаюсь, люблю его и так сильно уважаю, так это потому, что я открыл в нем мужчину в самом благородном значении этого слова. Того, который соответствует больше, чем все, кого я встречал прежде, определению «мужчина». Иными словами — того, кто идет до конца во всем, кто не изменяет своим убеждениям и взглядам, кого нельзя купить или обмануть, потому что он здраво судит о мире и о себе. Любая из его реакций — правильна, будь то бунт, гнев или любовь. Не вынося бездействия, он всегда мчится на полной скорости, не зная, что такое финишная черта. Едва коснувшись очередной, он тут же начинает новый забег. В Жаке необыкновенным образом перемешались удивительная нежность и постоянный бунт, трезвость мысли и поэтичность, ум, образованность и чувственность. Будь я женщиной, я бы влюбился именно в него. Я желаю каждой встретить такого мужчину. Такого, который в те дни больше всего меня удивил.

— Ты показывал фильм критикам?

Мы выходим после первого закрытого просмотра

«Приключения…», и вопрос Бреля застает меня врасплох.

— Нет еще, — отвечаю я. — А что?

— А то, что на этот раз они не будут знать, что сказать. Им не за что зацепиться. Ты здорово запутал следы.

Я понимаю, что он намекает на аполитичность «Приключения…» и на ту насмешку, которая звучит в этой комедии по отношению ко всем ценностям и системам.

— Точно… Прежде меня записывали в реакционеры. На сей раз мой фильм и не «левый», и не «правый». Это должно сыграть мне на руку.

На лице Жака сомнение, это меня беспокоит. Через месяц все сомнения рассеиваются. В Каннах, куда я не возвращался с мая 68-го, «Приключение…», показанное вне конкурса на открытии фестиваля, вызывает взрывы хохота во время утреннего сеанса для прессы. Я по привычке тихонько сижу в уголке зала и, счастливый, вижу, как хохочут все присутствующие журналисты. Все без исключения корчатся от смеха. Даже те, кто меня обычно разносил в пух и прах. И даже — я не верю своим глазам! — грозные критики «Кайе дю синема». Я ликую. Наконец-то! Наконец-то один из моих фильмов будет одобрен критикой. Для этого их нужно было заставить хохотать. Я этого добился, и я в восторге. На вечернем сеансе для высшего общества зал просто неистовствует. И, однако, происходит что-то странное. При выходе многие зрители, прохохотав два часа, с пренебрежительным видом говорят о фильме гадости. Как будто отозваться о нем хорошо — это дурной тон. В чем же дело? И как можно до такой степени не считаться с тем, что тебе понравилось? Но настоящий шок наступает на следующий день. Пресса и в самом деле единодушна. Все дружно стирают меня в порошок! Все в один голос поливают меня! Все, кого я вчера застукал с поличным, когда они хохотали, топчут меня, объясняя в каждой строке, что «Приключение…» — фильм реакционный и даже фашистский! Я не могу опомниться. «Приключение…» — фильм, безусловно, вызывающий, возможно, даже анархистский… Но «фашистский»? Как можно сказать такое про обыкновенную комедию?

Приговор мне вынесен. Высмеивая политические теории «левых» (впрочем, как и всех прочих), я посмел посмеяться над священным. В начале 70-х годов, когда законы диктует «левацкая» интеллигенция, у меня не может быть смягчающих обстоятельств. Я виновен и осужден. При всем моем смятении одно я понимаю четко. Между мной и критиками разрыв произошел раз и навсегда. В их глазах я был, есть и навсегда останусь явным врагом, о котором НЕЛЬЗЯ говорить хорошо. Я делаю выводы.

Отныне я сам по себе, критики сами по себе. Это по крайней мере избавит меня от необходимости тратить кучу времени на чтение ненужных статей. По счастью, те, кто для меня важнее всего — зрители, — остаются верны мне. С самой премьеры фильма они валом валят в кинотеатры. Уже к концу первого дня показа фильма цифры говорят мне о том, что «Приключение — это приключение» завоевывает аудиторию. Это, безусловно, мой самый большой успех после «Мужчины и женщины». Итак, приключение продолжается.

Человек, которого я никогда в жизни не видел и чье имя мне ничего не говорит, кладет на мой письменный стол небольшой газетный сверток. Он так настойчиво добивался встречи со мной, доказывая, что должен кое-что передать непременно в мои собственные руки, что я в конце концов его принял. Заинтригованный, я разворачиваю газету. В ней лежит толстая пачка банкнот. Я смотрю на незнакомца, вытаращив глаза.

— Здесь тридцать тысяч франков, — говорит он мне. — Это вам. Мне кажется, что я начинаю сходить с ума. Я уже спрашиваю себя, в какую еще переделку я попал.

— Я очень суеверен, — говорит он. — Вы, кажется, тоже?

— Да.

Я совсем перестаю понимать, куда он клонит.

— Три года назад вашу квартиру обокрали? — спрашивает мой посетитель.

Я задумываюсь. И вдруг вспоминаю! В самом деле, тогда у меня взломали небольшой сейф. Украли тридцать тысяч франков наличными. Я не могу поверить в такую встречу.

— Так это вы?…

— Да. Когда я взламывал сейф, я услышал полицейскую сирену. Я решил, что сработала охранная сигнализация. И тогда я поклялся: если выпутаюсь, то когда-нибудь верну вам деньги. Я не только выпутался, но и разбогател, мой бизнес процветает не без помощи тех денег. Я стал честным. И хочу очистить совесть. Извините, я возвращаю без процентов.

Оторопев, я бормочу какие-то слова благодарности.

— Ну что ж, — говорит мужчина, готовясь уйти. — Я вас покидаю. Мне нужно раздать долги остальным.

Люди ошибаются, считая человека безнадежно испорченным. Разумеется, мне и в голову не пришло донести на него в полицию. Зато мне пришла мысль снять когда-нибудь фильм, герой которого будет похож на него как две капли воды.

«РОЛЛС» МЕЛЬВИЛЯ

Мне тем более жаль расставаться с Лино Вентурой, что после съемок «Приключения…» я испытываю некоторое сожаление. Сожаление о том — как бы это сказать? — что я его не очень-то хорошо снял. И потом, после этого фильма я так увлекся изучением настоящего мужского характера, что мне очень хочется взяться за тему отношений такого мужчины, как Лино Вентура, с женщинами. Война между полами в разгаре. Феминистки ополчились на традиционные права мужчин, стремятся совершить революцию в отношениях полов, полностью преобразовать их, не переставая объяснять нам вещи необъяснимые. Для всех этих взбунтовавшихся женщин «мачо» — это мишень номер один, вид, который следует стереть с лица земли. Лино же как раз и представляет собой самый великолепный образчик «мачо», какой только может существовать на земле. В энциклопедии достаточно было бы определить понятие «мачо» одним его именем. Но в то же время он «мачо» в лучшем значении этого слова. Иначе говоря — мужчина, который в семье берет на себя всю ответственность и который поклоняется всем женщинам — начиная со своей жены Одетты — почти как богиням. Который считает их воплощением чистоты и ставит их на пьедестал — может быть, и более высокий, чем они заслуживают. Я, не будучи заядлым феминистом, тоже всегда был влюблен в женщин. И я всегда на их стороне, когда нужно покончить с какими-нибудь старыми предрассудками, например, с тем, согласно которому, мужчина, любящий приключения, — соблазнитель, а вот любящая приключения женщина — это шлюха. История, которую я задумал снять, повествует о том, как один мужчина, готовящий вместе с сообщником вооруженное ограбление ювелирного магазина, знакомится с женщиной и влюбляется в нее. Их роман лишь начинается в тот момент, когда после провала ограбления мужчина оказывается в тюрьме, где ему предстоит провести долгие годы. У женщины будет много любовников. Это, как она скажет ему потом, ее способ дождаться его. Иначе говоря, именно она ведет себя «как мужик». Но, поняв, что с этим ничего не поделаешь, мужчина по выходе из тюрьмы прощает ее. Детективный сюжет — всего лишь предлог для введения основной темы: герою-мужчине «нужно» провести несколько лет в тюрьме, чтобы у его любимой женщины появилась возможность поступать так, как она хочет, не боясь осуждения. И главная, бросающая феминистам вызов идея этого фильма — который будет называться «С Новым годом!» — заключается в том, чтобы

убедительно показать: такой мужчина, как Лино Вентура, может простить изменившую ему женщину. Однако именно главное интересующее меня лицо в этом, как видно, по меньшей мере сомневается. Я пытаюсь объяснить Лино, что мы, как мне кажется, живем в эпоху, когда наступило равенство полов, и это равенство начинается с прощения женщины, которая в сфере сексуальных отношений ведет себя так, как с традиционной точки зрения мог поступать лишь мужчина. Лино по-прежнему остается при своем мнении. Чтобы покончить раз и навсегда с его колебаниями, я предлагаю следующее:

— Давай начнем снимать. А как поступит с женщиной твой герой, решим в конце. Если фильм удастся, тебе захочется ее простить. Если же он будет неудачным, ты ее не простишь.

В конце концов Лино сдается.

— Я-то совсем не уверен, что прощу, — бубнит он для очистки совести.

Как бы то ни было, я чувствую, что детективная сторона фильма, в котором Лино вновь встретится с Шарлем Жераром в роли сообщника, занимает его гораздо больше, чем все остальное. Партнерша Лино — Франсуаза Фабиан. Обладая женственностью такой впечатляющей, что она может сравниться лишь с ее красотой, Франсуаза тем не менее по-своему тоже переживает увлечение феминистскими бунтарскими идеями, она отстаивает передовые взгляды на отношения между мужчиной и женщиной. Что не мешает ей при этом составлять гармоничную пару с Марселем Бозюффи, прозванным Бозю, — мужчиной «старого образца» в том же духе, что и Лино. Я жду столкновения между Лино и Франсуазой Фабиан, которое, безусловно, пошло бы на пользу фильму. Однако между ними все складывается самым идиллическим образом, причем без малейшего сожаления Лино. Правда, есть одна проблема. Но зато какая! Из уважения к своей жене Лино отказывается сниматься в предусмотренной мной постельной сцене с Франсуазой. А когда Лино Вентура говорит «нет»… никому не захочется с ним спорить. Я опять пускаюсь на дипломатические ухищрения, к которым уже привык при общении с Лино.

— Давай пока снимем фильм без этой сцены, — предлагаю я. — Когда мы его закончим, ты сам решишь, можно без нее обойтись или нет.

Когда съемки завершаются, Лино дает согласие. Мы снимаем пресловутую сцену (очень стыдливо, при пеньюаре и утреннем завтраке). А его герой прощает любимую женщину.

Жак Брель не солгал, сказав мне, что в первую очередь хочет быть не актером, а режиссером. Пока я снимал «С Новым годом!»,

Жак работал над своей второй лентой, «Le Far West», где сыграл вместе с Габриэлем Жаббуром и Даниэлем Эвену. Рассказанная в фильме история — в которой я нашел время мельком поучаствовать в облике сумасшедшего врача[48] — ему близка: речь идет о бродяге поэте, который, переодевшись в ковбоя, вместе с компанией таких же бродяг живет детскими мечтами, навеянными вестернами. При наших с Брелем дружеских отношениях я, естественно, стал продюсером фильма. Во время конкурсного показа на Каннском кинофестивале «Le Far West» был встречен весьма прохладно.[49] Жак надеялся, что публика будет не согласна с критиками. В ту среду, когда фильм должен был выйти на широкий экран, Жак, Шарло и я отправляемся прямо к началу первого сеанса на Елисейские поля. Перед кинотеатром «Биарриц», в котором идет показ фильма, нет ни души. Шарло выходит из машины и отправляется в кассу. Кассирша сообщает, что куплено… два билета. Расстроенный Шарло возвращается к Жаку и, искренне желая его поддержать, возвещает:

— ТРОЕ зрителей!

Ответ Бреля замечательно характеризует его как неповторимого оптимиста.

— Потрясающе! — восклицает он. — Я и не думал, что найдутся три человека, которые придут смотреть мой фильм на первый сеанс!

Брель боялся только одного — полного отсутствия, «ноля» зрителей. Любая цифра, превышающая ноль, означала триумф. В это мгновение, как мне кажется, я еще больше полюбил (если только такое вообще было возможно) этого человека, одаренного способностью все превращать в игру.

По вечерам каждую пятницу в студии «Фильмы 13» разворачивалась бурная деятельность. Два дня и три ночи подряд общество одержимых полуночников, обосновавшихся в подвале одного из домов на авеню Фош, предавалось общей страсти — кино. Эти бдения по выходным, на которые собирались все фанаты десятой музы, все киношные «черви», все парижские пожиратели кинопленки, были известны под названием «Сине 13». Арлетт Гордон вместе с одним из таких помешанных на кино, его зовут Фредерик Миттеран, обеспечивают программу во время этих «белых» ночей. Их единомышленники выходят после просмотров совершенно без сил, с воспаленными от бессонницы глазами, но пребывая в полной эйфории. Надо сказать, что «Сине 13» довольно быстро превратилось в хеппенинг. Арлетт и Фредерик где-то раздобыли копию запрещенного цензурой фильма Фернандо Аррабаля[50]«Viva la muerte»,[51] устроили его

показ и собрали подписи на петиции о снятии с него запрета. Как только кто-нибудь из наших собратьев по ремеслу приезжал в Париж, ведущие «Сине 13» немедленно приглашали его в студию на просмотр любого фильма по заказу. Будучи в нашем городе проездом, Роберт Митчум[52] принимает их приглашение и просит показать «Ночь охотника», этот шедевр Чарлза Лаутона, в котором он исполнил свою лучшую роль.[53] Митчум такой высоченный, что почти касается головой потолка. И так накачался, что четверо человек вынуждены его поддерживать, чтобы он не грохнулся на лестнице. Среди завсегдатаев «Сине 13» — и знаменитости, и никому не известные люди. Всех объединяет счастливое чувство опьянения кинематографом, сильного до пресыщения. Ведь показ идет беспрерывно с вечера пятницы до утра понедельника. Великие фильмы прошлого соседствуют с премьерами, вестерны сменяются романтическими комедиями и т. д. И ты вновь чувствуешь себя студентом, вспоминаешь молодость и энтузиазм (а также железное здоровье) тех дней, когда ты, не найдя в зале свободного места, усаживался на полу синематеки в Шайо или на улице Ульм. Разница лишь в том, что кресла в «Фильмы 13» гораздо удобнее. Когда в понедельник утром в зале включают свет, неожиданно обнаруживаются несколько уснувших зрителей. Иногда парочки, воспользовавшись удобством кресел и темнотой, забывают о фильме и предаются действиям, которые мораль осуждает (или по крайней мере когда такие действия совершают в общественных местах). Один известный режиссер и одна не менее известная актриса (имена которых я по понятным причинам не стану называть) признались мне позднее, что их первый ребенок был зачат именно здесь. Придя в восторг от этого своеобразного кинематографического кампуса, Фрэнсис Форд Коппола мечтает создать в Нью-Йорке свой собственный «Сине 13». Правда, в конце концов он все-таки выберет для своего отдохновения работу на винограднике.

Уже по крайней мере второй раз я пытаюсь сегодня отыскать Жана-Пьера Мельвиля. Автора «Самурая» и «Красного круга» нет ни дома, ни на работе. Я начинаю беспокоиться. Но не за его здоровье (вряд ли с ним что-то могло случиться). А потому, что он обещал зайти ко мне, посмотрев «С Новым годом!», который начали показывать в кинотеатрах с сегодняшнего дня. Мы с ним общаемся каждый раз, когда кто-нибудь из нас выпускает новый фильм. Неужто моя теперешняя лента вызвала у него такое отвращение, что он не осмеливается мне об этом сказать? Но ведь он был в восторге от «Приключения…». И помчался в «Нормандию», на Елисейские поля, прямо на первый сеанс, в два часа дня, смотреть «С Новым годом!»…

Когда Мельвиль врывается без предупреждения в мой кабинет, на часах — половина девятого.

— Что случилось? Я тебя разыскиваю весь день!

— Я был в кино.

— До самого вечера?

— Да. Я три раза подряд смотрел твой фильм, чтобы лучше понять его и обсудить с тобой.

— Ну и как тебе?

— Это — настоящий шедевр! Я от него в полнейшем восторге.

И Мельвиль, не переводя духа, отвешивает мне такие роскошные комплименты, что чувство стыда не позволяет мне их воспроизвести. Я пребываю одновременно на седьмом небе от счастья и — в полном потрясении.

— Я только одного не могу понять, — говорит Мельвиль, — как ты это смог снять!

Он имеет в виду техническую сторону дела. Я с превеликим удовольствием (ведь мы — собратья по ремеслу) объясняю ему, что новая переносная и бесшумная камера «Аррифлекс» позволила мне полностью изменить свой «кинопочерк», дав возможность снимать крупные планы при прямой записи звука. [54] Благодаря этому аппарату я могу теперь не отставать от актеров. Это совершенно изменило мои фильмы, как бы приблизило меня к исполнителям роли. Замечу при всей моей скромности, что в фильме «С Новым годом!» я руковожу ими лучше, чем в предыдущих лентах.

Теплые чувства ко мне Мельвиля (впрочем, не безответные) не ослабевают, начиная с 1966 года. Правда, иногда они принимают весьма странную форму. Некоторое время спустя после выхода на экраны «С Новым годом» он мне позвонил однажды утром.

— Какие у тебя планы относительно завтрака?

— Позавтракать. А что?

— Отложи!

— Очень сожалею, но никак не могу. Завтрак — дело ответственное.

— Говорю тебе, отложи! — приказывает Мельвиль.

Я пытаюсь возразить, но он так настаивает, что я наконец сдаюсь. И добавляет тоном, не допускающим возражений:

— Я еду за тобой. Снизу посигналю.

Я вешаю трубку, немного удивленный этой внезапной настойчивостью… И еще я вспоминаю, что Жан Пьер, как правило, сам просит (точнее, даже требует) за ним заехать. В половине первого под моими окнами раздается десять гудков. Я выглядываю, но не вижу ни одной из тех американских марок,

которые так любит Мельвиль и которые являются его «визитной карточкой» наряду с «Рей-Бан» и со «Стетсоном». Я продолжаю спокойно работать. Снова раздаются гудки. Я снова высовываюсь в окно. По-прежнему на горизонте ни «Бьюиков», ни «Понтиаков». Единственная машина, стоящая перед студией «Фильмы 13», — роскошный «Роллс-ройс», достойный катать разве что английскую королеву. В ней-то и разъезжает отныне режиссер Жан Пьер Мельвиль. Он выходит из машины с достоинством, соответствующим ее марке, задирает голову к моим окнам и бросает:

— Что скажешь? Правда, я хорошо сделал, что сам за тобой заехал?

Я выражаю бурное одобрение. Иначе он бы сильно обиделся. Мельвиль — взрослый ребенок. И он просто-напросто приехал — завтрак лишь предлог — похвастаться новой игрушкой: собственным «Роллсом»! Тем самым, который он давно мечтал себе подарить. Вот это наконец-то свершилось. Я спускаюсь и устраиваюсь рядом с ним в салоне, благоухающем дорогой кожей. Чтобы проехаться подольше, Мельвиль выбрал китайский ресторан, расположенный у черта на рогах, в четырнадцатом округе, за Монпарнасом.

— С американскими марками я завязал, — объясняет он мне по дороге. — Вечно они ломаются.

Я ехидно замечаю, что во всех его фильмах именно они на виду. Мельвиль молча отмахивается.

— Этой по крайней мере не откажешь в надежности! — говорит он, похлопывая по рулю, словно по холке скаковой лошади. — Другой у меня не будет.[55]

Оказавшись в китайском ресторане, я понимаю, что Жан Пьер выбрал его не только потому, что к нему долго ехать, но и из-за стоянки. Разумеется, и речи не может быть о том, чтобы оставить его сокровище прямо у тротуара. Едва мы уселись, как Жан Пьер начинает по моей просьбе читать настоящую лекцию о легендарном «Роллсе», про который он знал все в мельчайших подробностях. Он выдает весь набор занятных случаев и анекдотов, ходивших вокруг этой марки с начала века. Растолковывает мне, словно опытный механик, как именно работает двигатель, как его собирают и обкатывают. Я лишний раз убеждаюсь, что Жан Пьер Мельвиль, верный себе, влюбляясь во что-либо, ДОСКОНАЛЬНО изучает предмет своего увлечения. В этом он весь. Что, однако, не мешает ему быть полным профаном в автомобилях. Так бывает с теми, кто привык жить по-американски. Я уже сыт по горло его заумными разговорами. Я вовсе не разделяю его страсти к «Роллс-ройсам» и предпочел бы

побеседовать о кино. Как раз когда я собираюсь взмолиться о пощаде, посыльный ресторана решительно перебивает его:

— Простите, мсье Мельвиль, не могли бы вы дать мне ключи от вашей машины?

— Это еще зачем? — спрашивает Жан Пьер, заподозрив неладное. — В чем дело?

— Все в порядке, мсье, не волнуйтесь. У вашей машины спустило заднее колесо, и я подумал, что хорошо бы сменить его, пока вы завтракаете.

— Я вам запрещаю подходить к моей машине! — рявкает Мельвиль, подпрыгивая на стуле.

— Хорошо, мсье, — покорно отвечает посыльный и уходит. Мельвиль смотрит на меня, как сумасшедший.

— Это не просто так, — убежденно заявляет он. — Это чьи-то происки!

Я пытаюсь его успокоить.

— Брось, Жан Пьер, не сходи с ума. Просто бред какой-то. У твоей машины всего-навсего спустило колесо.

— Говорю тебе дело нечисто. Мы выскакиваем на стоянку.

В самом деле одно колесо спустило. Мы смотрим по сторонам, как будто бандиты того гляди выскочат из помойных контейнеров. Разумеется, вокруг никого нет.

— Это очень странно! — не унимается Мельвиль. — У «Роллса» не может ни с того ни с сего спустить колесо! Говорю тебе, что это заговор! Заговор против меня!

И он даже начинает перечислять имена многих кинорежиссеров и кинокритиков, якобы насмерть обиженных на него. Я тяжело вздыхаю.

— Жан Пьер, ты и в самом деле считаешь, что кто-то из них способен приехать сюда только ради того, чтобы проткнуть шину твоей тачки, пока ты завтракаешь?

— ДА! — взвивается Мельвиль, не давая мне закончить.

— Ну что ж, — покоряюсь я. — И как тут быть?

— Разумеется, надо поменять колесо.

— А что, если сначала позавтракать? Просто чтобы блюда не остыли…

Вместо ответа Мельвиль закатывает глаза. Я признаю свое поражение, и мы впрягаемся в работу. И тут нам очень быстро становится ясно: ни я, ни Жан Пьер не имеем ни малейшего представления о том, как менять колесо у «Роллс-ройса». Мельвиль хватается за инструкцию. Она написана на английском.

Полагая (ошибочно), что он вполне владеет этим языком, Жан Пьер вдруг оказывается не в состоянии понять, где лежит домкрат, а где — запасное колесо. Придя в отчаяние, он звонит в

фирму «Роллс-ройса» с просьбой помочь. Ему все объясняют. Оказывается, домкрат спрятан в потайном отсеке багажника. А запасное колесо прицеплено к кузову и замаскировано не хуже, чем партия кокаина при провозе через турецкую границу. Мы стоим на четвереньках, покрытые потом и смазкой.

— Надо же, Жан Пьер с Клодом! Что вы там делаете? — внезапно раздается чей-то гнусавый голос.

Он принадлежит Мишелю Одиару, знаменитому сценаристу, который живет неподалеку отсюда.

— А что, разве не видно? — бурчит Мельвиль, недолюбливающий Одиара.

В ответ Одиар, признанный мастер диалогов, убивает моего друга одной-единственной репликой:

— Знаете, Жан Пьер, обычно у «Роллс-ройса» шины не спускают…

— Ну, — рычит Мельвиль, — что я тебе говорил!

Довольный произведенным эффектом, Одиар удаляется, не забыв пригласить его в ближайшее воскресенье совершить велосипедную прогулку в лес. Наконец наши мытарства подходят к концу. Мы потратили целых три часа на то, чтобы поменять колесо! Да еще под насмешливым взглядом посыльного, который отлично умел это делать.

ГАБЕН, МОРГАН И… ЧАПЛИН

Ночь. Я качу по шоссе из аэропорта Ниццы, где встречал Марту Келлер. Я снял на Лазурном берегу домик, чтобы спокойно написать сценарий к новому фильму. Он будет называться «Вся жизнь». Марта, приехавшая пожить в том же доме (она героиня будущего фильма), попросила меня сделать крюк, чтобы заехать в Экс-ан-Прованс, где она никогда не была. Вдруг я резко торможу: поперек шоссе стоит какой-то автомобиль, а в нескольких метрах от него лежит опрокинутый мотоцикл. Я выхожу, готовый — если потребуется — оказать помощь. Судя по всему, лихач мотоциклист потерял управление — если только его не сбил автомобиль — и, совершив полет, оказался в кювете. Но, слава Богу, он поднимается на ноги, как раз когда я появляюсь на месте этой несостоявшейся трагедии. И тут я останавливаюсь в полном изумлении. Пострадавший лихач — не кто иной, как Ален Делон!

— Ничего себе! Как ты тут оказался?

— А ты? — парирует он, явно уже придя в себя от пережитого потрясения.

Я в нескольких словах объясняю ему.

— Невероятно! — восклицаю я. — Остановиться, заметив аварию, и попасть из пятидесяти миллионов французов именно на Алена Делона.

Он хохочет.

— Ты не поверишь, — продолжаю я, — всего пятнадцать минут назад я говорил Марте, что думаю взять тебя на главную мужскую роль в новом фильме. Я как раз собирался тебе звонить с этим предложением!

Разбитый мотоцикл погружают на эвакуатор, и я отвожу Делона домой. Поскольку у меня двухместная машина, он едет на коленях у Марты. Это настраивает их на соответствующий лад.

— Вот видишь, — говорю я Делону, — сегодняшняя встреча — знак свыше: нам во что бы то ни стало надо снимать новый фильм вместе!

Ален не имеет ничего против. Но, к сожалению, нашей встречи в этом фильме не будет. Постепенно я прихожу к мысли, что мой новый главный герой, кинорежиссер, должен быть немного моложе. На эту роль я беру Андре Дюссолье. Наш с Аленом черед, надеюсь, придет позднее. Когда же кинорежиссер, герой «Всей жизни», оказывается в тюрьме, он, чтобы скоротать время, читает о себе убийственные отзывы в «Кайе дю синема». Что, естественно, не способствует поднятию его духа. Намек приходится не по вкусу критикам. Впрочем, как и весь фильм. В

Каннах на утреннем сеансе он освистан от начала и до конца. Два часа беспрерывных улюлюканий, с самых титров до слова «Конец».

Я признаю, что во «Всей жизни» не все удачно. Над ней стоило бы поработать еще. Но с точки зрения нашей интеллигенции совершенно непростительно в фильме одно — мои убеждения. Например, мое утверждение, что Мао когда-нибудь будут считать китайским Сталиным, приводит в бешенство истеричных интеллигентов, для которых «Китаянка» Годара стала культовым фильмом с самого его выхода в 1967 году. На сей раз и публика не приходит мне на выручку. «Вся жизнь» потерпела неудачу. Везде, кроме Соединенных Штатов. Там «каннский эффект» не имеет резонанса. Американские кинопрокатчики убедили меня отрезать конец фильма. В американском варианте все кончается кадрами, на которых чемоданы Марты Келлер и Андре Дюссолье вместе едут по транспортеру в аэропорту. Должен признать, что эта версия фильма выигрышнее, чем предыдущая.

Голос великого Жака по телефону звучит необычно. Он сбивчиво объясняет мне, что ему не очень удобно сейчас сниматься у меня в фильме, что он как раз рассчитывал отдохнуть. Я почувствовал что-то неладное, еще когда звонил ему неделю назад, чтобы поговорить о новом проекте: на сей раз это история близких отношений двух героев, озаглавленная «Супружество». Как то более или менее явствует из названия, в ней рассказывается о повседневном общении супругов, борющихся с рутиной семейной жизни. Фильм, естественно, получится мрачным. Поскольку сам я не верю более в узы брака, я не могу не показать, что этот институт совершенно бессмыслен. К тому же после зрелищной ленты «Вся жизнь» мне хочется отдохнуть от технических трюков и оказаться один на один с актерами. Будучи любителем контрастов, я все чаще и чаще использую приемы чередования. Я представил себе встречу между Жаком Брелем и Анни Жирардо. На мой взгляд, они оба имеют немалый опыт как в кино, так и в жизни, что поможет с блеском раскрыть ситуацию, когда отношения между мужем и женой заходят в тупик. Жак пока что не дал ответа.

— Я позвоню тебе через несколько дней, — сказал он. — Мне нужно съездить в Португалию — посмотреть, как идет починка моей яхты. Потом я должен поехать в Швейцарию.

Я понимаю, что вся эта история с отдыхом — просто предлог. В Швейцарии — одни банки. Да еще — роскошные клиники, в которых знаменитые пациенты могут лечиться, не боясь разглашения врачебной тайны. Застенчивость Жака, с которой я

уже был хорошо знаком, помешала ему сказать правду. Но отныне я знаю, что он болен. Возможно — серьезно. Жак отдаляется… Я понимаю, что мы будем видеться все реже и реже. А может быть, и вообще перестанем встречаться. Но я знаю также, что эстафету приняла Мадли и что она будет заботиться о нем лучше всех его друзей.

Я не оставляю мысль снять задуманный фильм. Поскольку присутствие в нем Анни Жирардо теряет без Жака Бреля всякий смысл, я иду на риск и подбираю пару актеров из числа тех, с которыми еще не работал. И сразу обнаруживаю в Рюфюсе необыкновенные актерские таланты. Что до его партнерши, Бюль Ожье, то она, мягко говоря, предпочитает совсем иной, чем я, способ жить. Еще недавно нас разделяло абсолютно все. Впрочем, я чувствую, что и теперь она не доверяет мне до конца. Кажется, ей все еще трудно строго следовать моим указаниям. Еще немного, и она позвонит Алену Таннеру, Жаку Риветту или Маргерит Дюрас, чтобы попросить у них разрешения сняться в том или ином ракурсе. Но эта ситуация меня не смущает, а стимулирует. И, оспорив для проформы все мои наставления, Бюль Ожье затем раскрывает свой талант на все сто процентов.

Чем больше я снимаю, тем сильнее люблю актеров. Я отношусь к ним с искренней нежностью. Впрочем, я всегда полагал, что, если хочешь ими руководить как следует, нужно их любить со всеми их недостатками. Чего-чего, а уж этого в них хватает. Возможно, в актерах недостатков даже больше, чем в остальных людях. Но сами они — сплошные терпимость и снисходительность как раз потому, что в них все недостатки — и все достоинства! — человечества помножены на тысячу. Они уязвимы, как дети, слабовольны, иногда неуживчивы… В восемь утра они от вас без ума, а в десять вечера — терпеть вас не могут, сегодня они вас предают, а назавтра о вас и не вспомнят. Их все радует и все обижает. Они — словно огромные локаторы, которые постоянно ловят малейшие сигналы окружающей их жизни. С ними надо обращаться сверхделикатно, как с привередливым мотором гоночной машины. Великим актерам свойственны сомнения в себе, они легко внушаемы и находятся под влиянием последнего, кто с ними беседовал. Именно неуверенность в своих силах делает их стеснительными, доверчивыми, а значит — способными внять всем указаниям режиссера. Плохие-то актеры знают, чего хотят, они уверены в себе и прекрасно разбираются в жизни. На них режиссер не способен повлиять.

Великий же актер не уверен ни в чем. И именно это и позволяет ему превратиться в другого человека, спрятаться под маской своего героя, под панцирем, придающим ему то мужество,

которого ему так недостает в его собственной жизни. Великий актер робок и постоянно сомневается. Потому-то, получив указания, которые ему придают уверенности, он подчиняется им безоговорочно. Правда, прежде он должен настроиться. Эмоционально настроиться. Спортсмен перед соревнованиями «разогревается» и разминает мышцы — актер должен проделать то же самое со своими, так сказать, эмоциональными мышцами. Самая первая задача режиссера, как и тренера, заключается, таким образом, в том, чтобы помочь актерам разогреть «мышцы», отвечающие за смех, слезы, гнев и т. д., которые как можно лучше срабатывали бы в момент съемок. Затем необходимо найти нужные слова. Найти то самое слово, ту самую фразу, от которой актер подпрыгнет под небеса… ну, разумеется, при условии, что рядом уже стоит наготове камера. Работа с актерами для меня — это своего рода психоанализ, поскольку я обращаюсь в первую очередь к человеку, к мужчине или к женщине. Почему? Да просто потому, что я не люблю актеров, которые ломают комедию. Парадоксально, но факт… Я часто замечал: именно когда актер перестает играть, когда он вновь становится обыкновенным человеком, его игра наиболее выразительна. А сам он достигает невиданных высот.

Таким образом, моя цель — заставить актера забыть, что он играет… чтобы я, в свою очередь, забыл, что он — актер. Вызывающий принцип, кажущийся на первый взгляд невоплотимым. Но именно на нем зиждется мое кино. Мой метод — подвергнуть актера риску. Например, «забыв» сказать «стоп», когда съемка закончена, когда он уже сыграл все, что было задумано и написано в сценарии. Мой метод — дать ему сыграть дальше самому, когда он вдруг оказывается без текста, как канатоходец без балансира. Часто я даже бываю уверен, что первой минутой съемки — той самой, когда актер еще помнит, что он играет, — придется пожертвовать. Но как раз в самом конце дубля, в мгновения импровизации и вынужденной спонтанности, в те мгновения, когда актер, выпущенный на волю, вновь становится самим собой, — как раз тогда-то мне и удается отснять самые волнующие кадры и самые прекрасные сцены моих фильмов. Я никогда не смотрел на актеров как на механизмы, которые должны играть и мне полностью подчиняться. Прежде всего потому, что это означало бы плюнуть в собственный колодец — ведь, в конце концов, публика идет смотреть именно их; тех, от кого в огромной степени зависит успех картины, кто в первую очередь запоминается. Я веселюсь вместе с актерами, я их уважаю… я прислушиваюсь к их мнению. Я позволяю им вмешиваться в рассказываемую мной историю. Мне нравится,

когда они не во всем соглашаются со мной, привносят свое, проявляют инициативу. У актера всегда есть время поразмышлять над своей ролью. Ведь когда мне приходится думать о пятидесяти ролях, он думает всего об одной. И вполне логично, что у него временами появляются мысли, которые не пришли в голову мне. И не воспользоваться ими было бы крайне глупо с моей стороны.

Я любил актеров, даже еще не начав сам снимать. Конечно, американские актеры производили на меня очень сильное впечатление, но языковой барьер несколько умалял силу их влияния. И тем не менее я был — и остаюсь — убежден, что Монтгомери Клифт совершил революцию в жанре комедии благодаря строгости его игры, невиданной прежде на экране. Он доказал, что невозмутимый вид делает героя более выразительным и необыкновенно фотогеничным. И что чем меньше актер старается играть, тем более он привлекателен. Самому Монти удавалось быть неотразимым даже в ролях отъявленных негодяев. Наиболее ярко его гений проявился, на мой взгляд, в фильме Джорджа Стивенса «Место под солнцем», вышедшем в 1951 году. Однако воспитан я все-таки на французской школе кино. И корни мои, равно как и образование, — французские. Первый фильм, который меня потряс, назывался «Великая иллюзия». Меня потрясла история этих людей, их побег из концлагеря во время Первой мировой войны, отношения между ними… Актеры словно не играли, а жили на экране. Конечно, они ведь все были великими (Пьер Френэ, Далио, Жан Габен, Каретт, Эрик фон Штрогейм…), но ими еще и замечательно руководил Жан Ренуар. Мне кажется, именно он приоткрыл мне тайну работы с актерами. И именно великие французские актеры определили больше всего мой путь в кино. Ремю, Гарри Бор, Мишель Симон, Пьер Брассер, Жюль Берри были, сами о том не подозревая, моими учителями. Они задавали мне тон. По мере того как я прислушивался к ним, у меня развивался талант режиссера. Но среди всех них был один — тот, кто больше остальных на меня повлиял, меня поразил, кого я видел в «Великой иллюзии» и кто в пору моей юности снимался ежегодно в двух лентах и потому сопутствовал моему становлению как личности, — Жан Габен.

Папаша Тулонец, Красавчик, Старикан… Сейчас я покорен им еще больше, чем в дни моей юности. А он сидит передо мной в ресторане «Ла Марэ» и уплетает гольца под белым соусом, орудуя вилкой так же, как крестьянин вилами собирает сено в стог. Он уже расправился с парой дюжин устриц и бутылкой «Мерсо», не снижая темпа. Я, привыкший есть немного, за ним не успеваю. С Габеном все начинается в момент застолья. А то, что начинается

сегодня за обедом, возможно, является воплощением одной из самых больших моих грез, которая родилась во мне с того самого дня, как я взял в руки кинокамеру: снять фильм с Жаном Габеном.

— Знаешь, парень…

Так он называет всех, кому меньше шестидесяти.

— Знаешь… Ты первый из «Новой волны», кто позвал меня. Мне это ужасно приятно.

Он откровенен. Я знаю, что Габен всегда немного жалел, что никто из «Новой волны» его не приглашает.[56] Несмотря на свой вид понтифика, он в душе любит молодых киношников и страдает от их презрения, чувствуя себя «списанным в архив». Что до меня, то не буду отрицать: мое довольно сдержанное отношение к «Новой волне» отчасти объясняется тем, что ее представители решили отказаться от таких актеров, как Жан Габен, Мишель Морган, Серж Реджани, Лино Вентура… Даже Жан Луи Трентиньян заинтересует их, лишь когда ему будет за пятьдесят. После этого я начал сомневаться в их способности разбираться в актерах. Я, увы, вынужден разочаровать моего сотрапезника:

— Знаете, Жан, на самом деле я не принадлежу к «Новой волне». Он удивлен:

— Да? А ты ведь даже моложе их.

Я улыбаюсь и вкратце поясняю, какие между нами существуют разногласия. Габен с неопределенным выражением лица говорит:

— Во всяком случае, если я у тебя снимусь, это будет мой последний фильм.

Я бурно возражаю, уверяю его, что впереди у него еще много лет работы. Его взгляд — тяжелый, как у человека, который видит вдалеке конец пути. И не питает никаких иллюзий. Ни по какому поводу. Особенно — в отношении себя. Эта прозорливость не мешает ему, однако, внимательно следить за историей, которую я ему рассказываю (а он слушает), с дотошностью агронома, изучающего первые всходы. Я начал штурмовать Габена в тот момент, когда подали морепродукты.

— Так вот. Это история старого обольстителя, старого альфонса…

Габен смотрит на меня, набычившись. Я, возможно, злоупотребил словом «старый», забывая, что он в свои семьдесят еще достаточно кокетлив. И торопливо добавляю:

— Короче — человека, который всю свою жизнь был на содержании у женщин…

На губах Старикана появляется первая улыбка. Я продолжаю:

— Он уже ни много ни мало как лет двадцать назад отправился на покой, полагая, что такая деятельность ему более не по возрасту. Но в один прекрасный день у него возникают проблемы с деньгами. Есть лишь один способ с ними справиться — взяться за свою прежнюю работу. И он вынимает из сундуков старые наряды, садится на диету и начинает заниматься спортом. А поскольку его всю жизнь содержали дамы старше, чем он, на сей раз этот господин нацеливается на дам восьмидесяти и более лет. Но где же найти женщин такого возраста при деньгах? На борту роскошного теплохода. Итак, наш герой пускается в морское путешествие (предварительно раздобыв взаймы денег) и начинает действовать… зная, что это — в последний раз. В некотором роде его лебединая песнь. Он вновь повторяет слова и фразы, которые произносил всю жизнь. И изумляется, видя, что они по-прежнему производят впечатление!

Габен — исключительный слушатель. Я чувствую, как его внимание на меня давит, почти что пугает меня. Разумеется, при этом он — отдадим ему должное — не перестает жевать, но буквально сверлит меня взглядом. И по ходу моих объяснений его губы растягиваются в улыбке. К концу рассказа он все чаще сотрясается от хохота.

— Я уже вижу тут себя, парень! — восклицает он, радостный, как мальчишка. — Шины БСА — экстра класс![57] Я уже чувствую, что развлекусь на все сто! Ну, а что там в конце?

Я на мгновение застываю, не зная что сказать. И со смущенным видом признаюсь, что еще не придумал подходящего финала. Он пожимает плечами под курткой из английского твида.

— Пфф… Ну и ладно. Я доверяю твоей фантазии. Ты это поджаришь нам как следует, с лучком.

Я искренне надеюсь, что так и случится.

В течение следующих нескольких месяцев Габен время от времени звонит мне, чтобы предложить кое-какие идеи по поводу финала. Ни одна из них нас до конца не устраивает, но я с удовлетворением отмечаю, что мое предложение запало ему в душу.

— Вчера, сидя в ресторане, — говорит он мне однажды шутя, — я развлекался тем, что приударил за одной старухой, чтобы попробовать. И знаешь, у меня еще ого-го как получается!

Я подхватываю в том же духе:

— А почему бы вам не попробовать с кем-нибудь из молоденьких?

— С молоденькими-то никогда нет проблем, — отвечает он мне в тон. — Пожилые более недоверчивы.

Старикан даже нашел название для фильма: «Последний

альфонс». Но, увы, умер прежде, чем мы с ним нашли подходящий финал.

В юности я был покорен не только Габеном, но и Мишель Морган, его легендарной партнершей по «Набережной туманов» Марселя Карне. И я дал себе клятву, что и она однажды снимется в моей картине. Именно для нее я написал детектив «Кот и мышь». На сей раз фильм не остался лишь в мечтах, и наши с ней встречи состоялись сначала в моем офисе, а затем — на съемочной площадке. С первых же съемочных дней я понял, как недооценен ее артистический талант. Если, например, попросить моих сограждан назвать лучших французских актрис, то непременно услышишь: Симона Синьоре и Жанна Моро. И если все-таки не ослабела и популярность Мишель Морган, то лишь благодаря ее собственному очарованию и изяществу ее героинь. Однако на мой вкус она просто ослепительно хороша не столько красотой, сколько своими качествами блестящей актрисы. Ее профессионализм безупречен, она всегда в приподнятом настроении, очень внимательна и при этом полна всевозможных идей, а перед камерой способна меняться так быстро, что это ошеломляло меня. Но, быть может, самое забавное воспоминание от съемок этого фильма связано с одной технической тонкостью. Партнер Мишель Морган, Серж Реджани, чуть было вообще не исчез с экрана. Пытаясь найти новую повествовательную форму в кино, я поначалу хотел снять «Кот и мышь», используя прием «камеры-героя». Принцип такой съемки прост: поставить вместо героя (в данном случае — инспектора Леша) камеру, так чтобы каждый зритель как бы сам вел расследование и стал партнером Мишель Морган. Она же — по сценарию, обвиняемая в убийстве мужа, — говорила бы непосредственно с камерой, как с настоящим полицейским.[58]

Несмотря на интересную дерзость, которую предполагал этот смелый эксперимент, отснятые пробы убедили меня, что моя мысль не так удачна, как я предполагал. На самом деле зритель оказывается перед «камерой-героем» в ситуации человека, который, стоя перед зеркалом, видит свое тело, но не лицо. В некотором смысле у него вместо лица камера. И если в жизни он соглашается с этим — куда денешься! — то в кино, как правило, не приемлет. Если видеть одни ноги да руки героя, любопытство быстро сменится разочарованием.

Секретарша распахивает дверь моего кабинета — обычно это не в ее привычках.

— Господин Чарли Чаплин внизу! — сообщает она, не помня себя от восторга.

Мне остается только разделить ее восторг. Чарли! Здесь! В

моих «Фильмах 13»!..

— Но… Зачем он приехал? — задаю я абсолютно идиотский вопрос.

— Он заказал у нас зал для просмотра своего фильма «Король в Нью-Йорке».

Если я на мгновение и успел потешить себя тщеславной мыслью, что Чаплин приехал ради меня, тем хуже мне. Не раздумывая, я бросаю телефонную трубку, оборвав разговор, и скатываюсь по лестнице кубарем на два этажа вниз, в подвал. Чарли стоит там! Этот старичок маленького роста, седовласый, утопающий в не по размеру огромном плаще, не имеет уже ничего общего с бессмертной фигурой в котелке и с бамбуковой тростью. Но это, без сомнения он, здесь! Ему осталось спуститься на несколько ступенек вниз, в зал. Жена Чаплина, Уна, ведет его под руку. Я бросаюсь к нему и поддерживаю его с другой стороны. Чарли благодарит меня, не глядя в мою сторону, лишь устало кивнув головой. Я пребываю на седьмом небе от мысли, что касаюсь руки Чарли Чаплина! Мы с Уной буквально вносим его в зал и помогаем ему устроиться в глубоком кожаном кресле. Чаплин с облегчением вздыхает. Подняв голову, он наконец замечает меня. На его лице не отражается никаких особых чувств. Он просовывает руку под плащ, нащупывает внутренний карман пиджака. Что-то ищет… Через несколько секунд он вынимает банкноту и с улыбкой протягивает мне. Он принял меня за портье фирмы «Фильмы 13»!

Мне хочется снять фильм, который я назову серьезной комедией. А может быть, и драматической, потому что действие будет происходить во время войны, в оккупации. Мне кажется, эта эпоха не перестанет меня преследовать до самой смерти. Наверное, потому, что в отличие от большинства еврейских детей, моих сверстников, мне удалось выжить. Но я собираюсь рассказать совсем не о себе самом в ленте «Добрый среди злых». Не желая ворошить прошлые обиды и раздувать межнациональные распри, я полагаю небесполезным напомнить, что некоторые французы вели себя в те мрачные времена… неоднозначно. И это — мягко говоря. Что не помешало им после освобождения попытаться пролезть в герои Сопротивления. Сценарий моего фильма навеян историей двух человек, печально известных во времена оккупации: Бонни и Лафона. Первый был осведомителем, второй — бандитом. Случалось, что гестапо отпускало некоторых заключенных из тюрьмы с условием, что те будут на него работать. Эти подонки, находившиеся на содержании оккупантов, оказывали разнообразные услуги фашистской полиции, например — доносили на евреев. За это

гестапо их самих не трогало и даже позволяло разграблять квартиры тех, кого они обрекли на смерть. Бонни и Лафон являли собой самый отвратительный образчик подобных злодейских шаек. Ее участников объединяла лишь одна «высокая» цель… личная выгода. В «Добром среди злых» я попытался найти и показать тот предел жестокости и омерзения, до которого может опуститься человек. И во всей этой грязи в дураках опять остаются невиновные. В моей ленте жертвы — люди неисправимо простодушные, их играют Жак Дютронк и Жак Вийере. Именно им и приходится расхлебывать кашу. И все же — это комедия. Комедия, в которой вторая по значению роль отведена автомобилю. Обожая машины, я и здесь не упустил возможности продемонстрировать знаменитое семейство автомобилей с передней тягой. Надо сказать, что уже в начале века банда Бонно, сев за руль, наделала много хлопот знаменитым Бригадам Тифа, существовавшим у Клемансо. То же повторилось в 40-е годы, когда гангстеры обнаружили, что новая приводная система «Ситроена» позволяет ездить на нем гораздо быстрее, чем на старых «Рено», которые были у полиции. И так как полицейские не могли себе позволить приобрести новые машины, бандиты регулярно их обставляли и пользовались почти полной безнаказанностью.

У меня рождается мысль снять фильм, который будет называться «Отель» и где действие, что отчасти понятно из названия, будет происходит в шикарном отеле. Я подумывал о том, чтобы пригласить на роль хозяйки сего роскошного заведения Симону Синьоре. Закулисная жизнь такого рода отелей меня всегда интриговала: деловые встречи, нежные свидания, супружеские пары и любовники… Но особенно меня занимает персонал, который ухитряется узнать о частной жизни постояльцев все, до мельчайших подробностей, только лишь по их привычкам, по манере поведения, по претензиям и т. д. Горничные способны всегда быть в курсе нашей интимной жизни, всего лишь убирая за нами постель или наводя порядок в ванной. Жизнь отеля — это своего рода вселенная в миниатюре, и она кажется мне великолепным сюжетом для картины. Я прошу моего декоратора представить смету для строительства декораций гостиницы. Они должны будут, помимо всего прочего, простоять целый год, поскольку действие в этой воображаемой гостинице будет происходить зимой, весной, летом и осенью. Когда мне показывали смету, меня хватил удар. Стоимость декораций превосходит стоимость реального отеля. Ну, да ладно. И я начинаю строительство настоящей шикарной гостиницы неподалеку от Довиля. Однако я не учел одной детали:

сооружение декораций заняло бы три месяца, а сооружение отеля продолжается три года. По прошествии этих трех лет замысел фильма, который подвигнул меня на грандиозную стройку, совершенно улетучился из моей головы. Я уже занялся другим. Зато теперь я — счастливый владелец роскошного отеля, затерявшегося в полях и лесах Нормандии, — «Отелери де Туржевиль». Поначалу в нем селились исключительно мои друзья. Разумеется, бесплатно, что, учитывая расходы на его содержание, быстро стало для меня разорительным. В конце концов я постановил селить в гостиницу настоящих клиентов, построив неподалеку дом для друзей.[59]

В моем кабинете на авеню Гош звонит телефон. Далекий голос сообщает, что со мной желает поговорить Стэнли Кубрик. Меня охватывает удивление пополам с восхищением, которое я давно испытываю к этому титану нашей профессии. Едва поздоровавшись со мной, Кубрик спрашивает, какова длина просмотрового зала на «Фильмы 13». Несколько озадаченный, я говорю, что сейчас уточню. Получив нужную информацию от моего киномеханика, я отвечаю Кубрику, который тут же интересуется, по-прежнему через переводчика:

— А каков формат экрана?

Я снова обращаюсь за помощью к механику и сообщаю формат. Кубрик задает мне еще целый ряд вопросов, касающихся технических характеристик и вместимости моего кинозала. И вот я узнаю даже не от него самого, а от его переводчика, что этот знаменитый режиссер хочет организовать в просмотровом зале «Фильмы 13» (который ему так нахваливали) показ для французской публики своей последней ленты «Барри Линдон». Сам же Кубрик разговаривает со мной, как с киномехаником. Получив наконец всю необходимую ему информацию, он замечает между прочим, прежде чем повесить трубку:

— Да, кстати… «С Новым годом!» — один из моих пяти любимых фильмов.

Позднее он попросит меня возглавить работу по дублированию его фильма «Тропы славы». Правда, я, в то время очень занятый, вынужден буду отказаться.

АНУК

Она по-прежнему красива. По-прежнему недоступна, если судить по ее внешности. Внешности, которая не вяжется с мягкостью, сквозящей во всех ее движениях. Все то же изящество в ее неподражаемой манере проводить рукой по волосам. И тот же голос, конечно, — голос, который вас ласкает и возбуждает одновременно. Я слышу его вновь, встречаясь с Анук Эме в окутанном туманом Лондоне, который ей так подходит. Именно здесь она теперь живет. Много воды утекло за десять лет, прошедших после съемок «Мужчины и женщины», после ее фантастического успеха и свадьбы с Пьером Барухом. Пьер уже исчез из жизни Анук, которая теперь замужем за выдающимся английским актером Альбертом Финни. Очень странно: она говорит со мной, как будто мы с ней видимся в первый раз. Будто никогда раньше я не предлагал ей сниматься у меня. Я успел забыть, что Анук обладает уникальной способностью быть абсолютно непохожей на себя прежнюю при каждой новой встрече. Особенность, которая делает ее еще более загадочной… и очаровательной. Но мне по крайней мере удается ее уговорить сниматься. Фильм будет называться «Если начать сначала» и соединит Анук Эме с Катрин Денёв. Роскошная приманка. И первая из моих работ, где оба главных героя — женщины. На съемках этого фильма я открываю парня по имени Гаральд Мори, одного из лучших, на мой вкус, звукооператоров среди всей нашей братии. Мы познакомились с ним незадолго до «Мужчины и женщины», в съемках которого он не участвовал, уже заключив другой контракт. Вскоре после того мы вместе с ним работали над документальным фильмом (так и не вышедшим на экраны) про боксера Джо Гонсалеса. Затем наши пути разошлись, и мы встретились вновь лишь на съемках «Если начать сначала». С тех пор Гаральд станет моими ушами на съемках всех фильмов.

СВИДАНИЕ

Я мчусь, как Трентиньян в «Мужчине и женщине», нажимая на газ, рискуя жизнью, на скорости 180 км в час. В самом деле сильный риск, ведь я не на гонках в Монте-Карло, а в самом центре Парижа. Сидящий рядом мой главный оператор следит за скоростью передвижения кинокамеры, прикрепленной к бамперу. Мы регулярно проскакиваем на красный свет. Мимо нас с ужасающей быстротой проносятся улицы и проспекты. Будущие зрители наверняка вожмутся в кресла кинотеатра, из всех сил давя ногой на воображаемый тормоз. Ведь, разумеется, я снимаю фильм. Он будет длиться ровно столько, сколько продлится его съемка. Девять минут тридцать секунд. Девять минут тридцать секунд пленки — вот все, что осталось у меня в самом конце работы над «Если начать сначала», перед тем как сдать киноинвентарь.[60] Поскольку мне было жаль терять столь драгоценные триста метров целлулоида, я их использовал, чтобы осуществить один проект, давно уже вынашиваемый: снять фильм одним планом, в котором камера проедет через весь Париж на бешеной скорости и покажет все глазами человека, сидящего за рулем и несущегося, словно безумный, потому что он опаздывает на свидание.

Эта идея пришла мне в голову в один прекрасный день, когда я, человек обычно пунктуальный, оказался в похожей ситуации. Поскольку мне было жизненно необходимо прибыть вовремя, я проехал через весь Париж с умопомрачительной скоростью, несясь на красный свет, на «кирпич», подвергаясь безрассудному риску. То же самое я проделываю на съемке. Пятьсот семьдесят секунд, и ни одной больше — вот время, за которое я должен промчаться по маршруту Порт-Дофин—площадь Тертр. У меня две серьезные технические проблемы. Первая заключается в том, чтобы скоординировать проезд машины с действием в десяти финальных секундах, когда Гунилла, моя жена (и мать моей дочери Сары), побежит навстречу автомобилю, который наконец остановится рядом с ней. Звук моего двигателя при подъезде к площади Тертр должен послужить ей сигналом, чтобы она выбежала и успела попасть в камеру. Вторая проблема состоит в том, что обеспечить полную безопасность проезда практически невозможно. Я сократил долю риска, снимая этот трюковый фильм в августе, в половине шестого утра, на рассвете движения почти не было. Но я так и не смог добиться от властей разрешения перекрыть улицы, пересекающие мой путь. Стало быть, в любой момент передо мной может выскочить случайная

машина. Я молю Бога, чтобы — если это произойдет — реакция не подвела меня и я бы успел увернуться в последнее мгновение. Самый опасный отрезок маршрута — ворота Лувра. Из них выезжаешь вслепую. Если в этот момент передо мной появится какой-нибудь автомобиль, столкновения не избежать. Поэтому я поставил на этот стратегически ответственный пост моего помощника, Эли Шураки. Он предупредит меня об опасности по рации. И вот я подъезжаю к воротам Лувра. От Шураки нет никаких сигналов. Я жму на газ. Остаток пути преодолеваю без проблем. Притормаживаю на площади Тертр, и Гунилла с безупречной точностью бросается мне навстречу. Через четверть часа я вижу Шураки, пытающегося что-то наладить в рации.

— Что происходит?

— Черт бы побрал эту дрянь! — говорит он, указывая на механизм. — Сломалась в самом начале съемки!

Я задним числом вздрагиваю от ужаса.

Стоя в кабинете префекта полиции, я чувствую себя провинившимся мальчишкой. Впрочем, я готов к наказанию. И суровому.

Префект, лично меня вызвавший, тоном прокурора оглашает список нарушений, которые я успел совершить за несколько минут съемки фильма «Ради свидания». Список — нескончаемый. Наконец дочитав его, прокурор устремляет на меня суровый взгляд и произносит, протягивая ко мне руку:

— Ваши права, пожалуйста.

Тут не до споров. Я приношу извинения. Префект забирает права, несколько секунд изучает их с задумчивым видом, а затем… широко улыбаясь, возвращает их мне.

— Я пообещал забрать их у вас, но не уточнил, на какое время, — говорит он. И, видя мое изумление, добавляет: — Мои дети обожают вашу короткометражку!

После съемок «Если начать сначала» Анук Эме не вернулась в Лондон. Она влюбилась в моего помощника Эли Шураки. В воздухе попахивает новой свадьбой. Бесспорно, мне удалось своими фильмами сыграть большую роль в историях любви — и не только Анук Эме. Лет пять назад я сделал фильм по сценарию Надин Трентиньян «Это случается только с другими». В нем рассказана история, навеянная трагедией, которую пережили Надин и Жан Луи, потеряв маленькую дочку. Фильм — тяжелый. Однако снимать его было уже не так тяжело, когда стало понятно, что он соединит Катрин Денёв и Марчелло Мастроянни. Мастроянни привлекал не столько сценарий, сколько перспектива сняться с Катрин, которая — это было по всему видно — вызывала у него самые нежные чувства. Именно на съемках «Это

случается только с другими» между двумя кинозвездами началась история любви, давшая жизнь Кьяре Мастроянни. Тогда же полюбили друг друга Надин Трентиньян и Ален Корно, помощник сценариста, которые, надеюсь, и сейчас вместе. Во мне наверняка живет сваха. Я соединил помимо своей воли Анук Эме и Пьера Баруха на съемках «Мужчины и женщины», потом «помолвил» Катрин и Марчелло, Надин и Алена… а затем опять «взялся» за Анук. То, что случилось с ней, когда она оставила Альберта Финни ради Эли Шураки, можно определить названием моего следующего фильма: «Другой мужчина, другой шанс».

СМЕРТЬ ЧЕЛОВЕКА

Мы с Александром Мнушкиным расположились в номере гостиницы «Беверли Уилшир» в Лос-Анджелесе. Обсуждаем претендентов на вторые роли, поджидая Аль Пачино, которому я думаю дать роль главного героя. Неожиданно дверь приоткрывается, какой-то человек просовывает голову в комнату и говорит:

— Меня зовут Джеймс Каан, я обожаю фильмы Клода Лелуша, и если он захочет меня снимать, то должен лишь предупредить меня об этом за неделю.

После чего захлопывает дверь, не прибавив ни слова. Выкинуть такое может себе позволить только именитая кинозвезда. А Джимми Каан как раз фантастически знаменит. Мы с Мнушкиным переглядываемся. И без слов понятно, что мы нашли исполнителя главной роли. Через несколько часов я звоню Джеймсу Каану и сообщаю, что беру его. И вот я возглавляю команду, в которой ни один актер и ни один человек из технического персонала не могут сказать ни слова по-французски. Все началось несколько месяцев назад, когда на вопрос моих американских компаньонов, смогу ли я снять фильм в Америке, я выразил опасения по поводу языкового барьера. Все решил Александр Мнушкин, настояв на съемках. Я как раз хотел снова обыграть историю «Мужчины и женщины». Мне казалось, что она вечна, может случиться где угодно и когда угодно. И я подумал: «А почему бы не во времена завоевания Запада? Тогда это будет вестерн, а гонщик превратится в обыкновенного ветеринара!» Идея показалась Мнушкину очень забавной. Он не сомневался, что это окажется интересно… и что я так или иначе смогу разрешить проблему языка. А поскольку Александр — один из немногих людей, которым я полностью доверяю, я поддался на его уговоры.

Оказавшись на съемочной площадке, я начинаю думать, что мне придется в этом раскаяться. Однако мои страхи очень быстро улетучиваются. При том, что мой английский исчерпывается лишь двумя сотнями слов, я с удивлением замечаю, что понимаю все или почти все, когда речь заходит о кино. Вот еще одно доказательство, что эта профессия — не без волшебства. Люди Голливуда, удивленные тем, как мы работаем, смотрят на нас как на экзотических животных. А грозные американские профсоюзы не довольствуются ролью стороннего наблюдателя. Когда Мнушкин сообщает им, что я являюсь и кинооператором, они требуют заключить контракт с американцем. Разумеется, чтобы

он, ничего не делая, просто получил деньги, когда съемки закончатся. Впрочем, несмотря на это, я рад познакомиться с настоящим профессионалом, работавшим с… Орсоном Уэллсом! Что же до Джеймса Каана, то даже без дубляжа он воистину замечателен! Ценитель женщин, вкусной еды и в особенности родео (о его участии в состязаниях ковбоев ходят легенды), он, несомненно, прославился бы еще больше как актер, обращай он на кино побольше внимания.

Каждая желтая карточка, выдаваемая при кинопросмотре, — это просто кошмар, это орущая оскорбления клака. Стоит выдать зрителю такую карточку и гарантировать ему анонимность, и он совершенно распоясывается. Но именно так работает американская система, которой мы были вынуждены подчиниться, — с ее специально организованными sneak previews, эдакими тест-показами для публики, якобы наилучшим образом отражающей мнение основной массы посетителей кинозалов. По поводу одной сцены из фильма, которую я считаю самой важной, я прочел, что она заслуживает лишь, чтобы ее вырезали. И это еще в смягченных выражениях. Можно прочесть просто ужасающие вещи. Если бы мне нужно было учитывать каждое из этих анонимных критических замечаний, то фильма просто не было бы. Тут меня заставили вспомнить уже позабытую истину — что зрители могут быть еще более жестокими, чем самые яростные кинокритики.

Когда «Другой мужчина, другой шанс» выходит на экраны Франции, нелицеприятные суждения первых американских зрителей подтверждаются. Любители вестернов видят в фильме историю любви, а романтики — вестерн. И те, и другие, естественно, разочарованы. И все же я продолжаю считать, что этот фильм — один из самых моих удачных. Я не всегда согласен с публикой.

Я подскакиваю в кресле: листая местную газетенку, я узнаю, что Жак Тати посетит завтра киноклуб в Трувиле, чтобы поговорить о новой, цветной версии своего фильма «Праздничный день». Я смотрел этот шедевр десятки раз. Для меня Тати — великий мастер своего дела, и его имя навсегда в «первой десятке». Упускать случай увидеть его живьем — нельзя. На следующий день я являюсь в киноклуб, решив незаметно проскользнуть в зрительный зал. Но местные деятели культуры меня замечают.

— Господин Лелуш, милости просим. Раз уж вы пожаловали, было бы замечательно, если бы вы представили фильм Жака Тати.

Они наперебой уговаривают меня. В конце концов приходится согласиться. Впрочем, с удовольствием — ведь я так люблю этот

фильм и так восхищаюсь его автором. Сам Тати расположился где-то за экраном, в ложе, потому что он должен выступать после показа ленты. Я поднимаюсь на сцену и начинаю говорить о «Праздничном дне» со всем энтузиазмом, какой вызывает у меня это произведение искусства. Я настроен лирично. Мне аплодируют, и фильм начинается. В конце показа Жак Тати наконец-то показывается под бурные овации ошеломленных поклонников кино. Он устраивает нам настоящее представление, достойное его самого и его фильма. Когда он отправляется за кулисы, я устремляюсь вслед за ним.

— Господин Тати, я хотел вам сказать…

— А! — отзывается он, узнав мой голос, который слышал из-за экрана. — Это вы только что говорили! Знаете ли вы, молодой человек, что вы были бесподобны? Да, да, бесподобны! Позвольте сказать вам, что я никогда еще не слышал в клубе любителей кино столь блестящего ведущего, как вы!

И, прежде чем я успеваю вставить хоть слово, он добавляет:

— Послушайте, у меня есть для вас предложение. Не хотите ли поехать вместе со мной в Тулузу на следующей неделе? Я должен там тоже представить свой фильм.

Я с замиранием сердца сообщаю ему, как меня зовут и… чем я занимаюсь. «Жаль!» — бросает Жак Тати, видимо, в качестве ведущего киноклуба я импонирую ему куда больше.

Мысленно возвращаясь к этому вечеру с Тати, я вспоминаю свои встречи с еще двумя титанами кино — Орсоном Уэллсом и Чарли Чаплиным. Для первого я был охотником за автографом, для второго — портье «Фильмы 13», для третьего — ведущим киноклуба. Опыт, ценный тем, что не позволяет забыть о скромности…

— Не волнуйтесь, — говорит директор брачного агентства, протягивая мне какую-то выцветшую карточку, — это любительский снимок.

Кончиком указательного пальца я поправляю на переносице очки с простыми стеклами, в задумчивости тереблю накладные усы и провожу рукой по парику. Любительский снимок… Как будто об этом трудно догадаться. Но что это меняет? Разве эта женщина с печальным и невыразительным лицом стала бы фотомоделью, увековечь ее какой-нибудь ас на страницах журнала мод? Конечно, нет! Слова вроде «Не волнуйтесь, это любительский снимок» — один из самых жалких доводов, какие мне вообще приходилось слышать. Все в этом мире жалкое. Жалкое и удручающее. Постыдное и возмутительное! По-моему, брачные агентства сродни древним рынкам рабов. Более того, мне даже кажется, что современный их вариант — в чем-то хуже.

Здесь продают не только руку мужчин и женщин, здесь торгуют и самым ценным духовным богатством — сердцем.

Я решил снять фильм о том, что, по-моему, является худшим из всех наказаний, своего рода земным адом, — об одиночестве мужчин и женщин, которым не удается найти себе подходящую пару. И я погрузился в этот кафкианский мир, совершив несколько анонимных визитов по рекомендации брачных агентств (вот зачем мне нужны были переодевания). Впервые в жизни играя комедию, я оказался лицом к лицу с настоящим отчаянием. Но если я не хочу впасть в мелодраму, то на такую серьезную тему могу снять только комедию. Такую горькую пилюлю можно проглотить, только смеясь. «Робер и Робер» расскажет историю о двух наивных мужчинах, которые встречаются в столь же наивном мире брачных агентств. А что рассказывают друг другу при встрече двое простодушных? Повесть о людях наивных может стать прекрасной, если ее вам преподнесут такие выдающиеся актеры, как Шарль Деннер и Жак Вийере. Деннер в роли блестящего неудачника, который строит из себя крупного импресарио, напоминает мне гениально сыгранного им же Симона, теоретика нового гангстеризма в «Приключении…». Что же до Вийере, то, изображая тщедушного и застенчивого человека, не способного толком связать двух слов, он создал героя, ставшего затем необыкновенно популярным. Именно с этого фильма начинается карьера Вийере как профессионального комика, позднее создавшего one man show, которое с триумфом шло в «Олимпии». Под благосклонной защитой Брюно Кокатрикса — и на сцене и в жизни.

— Моя дочь совершенно сумасшедшая! — заявляет Александр Мнушкин, нагрянувший ко мне в кабинет.

Я улыбаюсь. В том, что Ариана Мнушкина склонна к крайностям, что она натура увлекающаяся и неуемная, сомневаться не приходится, но сумасшедшей ее не назовешь никак. Ее знаменитый театр «Солей»[61] благодаря смелости и неизменной оригинальности постановок является гордостью французской сцены. Лично я с огромным восхищением отношусь к этому неслыханному по своим масштабам начинанию и к той, кто была вдохновительницей театра с момента его создания.

— Ты знаешь, что она задумала? — не унимается Александр.

— Пока что нет.

— Мольера! Она хочет снять шикарный фильм про жизнь Мольера!

— Это прекрасный проект…

— Но ты представляешь себе, сколько это может стоить? Я со вздохом говорю:

— Разумеется, очень много.

— Ты должен ей помочь! — неожиданно заключает Мнушкин. — Сам я этого сделать не могу. По крайней мере открыто. Значит, ты будешь ее продюсером, а я втайне буду тебя финансировать.

Ей-богу, отношения между Мнушкиным и его дочерью навсегда меня заворожили. Он восхищается ею и любит ее неистово и горячо, как это свойственно русскому характеру. Сколько раз, когда мы с ним выезжали на поиски натуры, он рассказывал мне о ней, и всегда — с неизменным восторгом! Сколько раз я заставал его с жадностью читающим статьи, посвященные Ариане и ее театру! Но, стыдясь своих чувств, он никогда не разрешал мне рассказывать об этом дочери. Хотя она, разумеется, совершенно не нуждалась во мне, чтобы догадаться о чувствах, которые питал к ней отец.

Я соглашаюсь на предложение Мнушкина как из дружеского отношения к нему, так и из восхищения перед Арианой и интереса к ее проекту. Ее «Мольер» обещает стать произведением грандиозным и великолепным, в которое я в качестве продюсера хотел бы внести свою лепту. В качестве режиссера тоже. Мольер для меня — в некотором смысле первооткрыватель в области работы с актерами. Именно он начал делать то, что всю жизнь пытаюсь осуществить и я. Известно, что Мольеру случалось выступать в роли суфлера и что он с восторгом принимал актерские импровизации. Для него текст был не так важен, как правдоподобие характеров. И для меня он — высший судья в области театра. Более того, я убежден, что он был бы величайшим кинорежиссером, поскольку запечатлевал бы на пленке, как это делал Саша Гитри, окончательные версии своих пьес, на которые потом ссылались бы все.

Разумеется, шила в мешке не утаишь. Очень скоро мы с Александром официально становимся совместными продюсерами «Мольера» Арианы Мнушкиной. К нам присоединяется и третий продюсер, глава «Антенн 2»[62] Марсель Жюльян. В этом предприятии участвует вся труппа театра «Солей», включая исполнителя главной роли Филиппа Кобера. Мой помощник Эли Шураки становится на время помощником Арианы. Постановочных фантазий основательницы театра «Солей» никак не учитывают финансовые сметы, и перерасходы случаются сплошь и рядом.

Но по завершении этой безумной затеи мы награждены на редкость великолепным фильмом, который насквозь пропитан театром, но отнюдь не является заснятым на пленку спектаклем. Это настоящий кинофильм, где главный герой — театр. Я

убежден, что из всех художественных фильмов о Мольере именно картина Мнушкиной навсегда останется единственной точкой отсчета. Показанный на Каннском кинофестивале, где я его представляю, «Мольер» был, как это ни постыдно, обруган критиками и историками.[63] Выйдя на экраны, он, надо признать, не имел бешеного кассового успеха. И тем не менее я сохраню о нем прекрасные воспоминания как продюсер. Я горжусь, что принимал участие в его создании.

Я подметаю зрительный зал. Таково по крайней мере мое ощущение на заключительном сеансе Каннского фестиваля, при просмотре «Для нас двоих». Я уже участвовал однажды в его открытии, представляя свой фильм «Приключение — это приключение», и теперь согласился на предложение Жиля Жакоба, сменившего Робера Фавра лё Бре, принять участие в закрытии этого киноторжества. Мне показалось интересным быть замыкающим.

Однако я ошибся. На заключительном банкете все говорят лишь о списке лауреатов, особенно блистательном в этом году благодаря таким фильмам, как «Апокалипсис» и «Барабан». «Для нас двоих» было встречено полнейшим безразличием. Что объясняется также и тем, что этот фильм не назовешь удачным, чего уж греха таить. Я был убежден, что пара Катрин Денёв и Жак Дютронк — именно то, что нужно французскому кино 1979 года. Мне казалось, что этот дуэт позволит мне очень глубоко исследовать отношения между мужчиной и женщиной. Что встреча этих двух актеров поможет мне начать по-новому понимать, что объединяет и что разделяет два противоположных пола. Я хорошо знал обоих, сняв с Жаком «Добрый среди злых», а с Катрин — «Если начать сначала». Я был убежден, что между Денёв с ее строгой манерой и по-современному раскованным Дютронком начнется бурный роман. Однако искра не проскочила между ними. Они не заинтересовали друг друга. Виноват один я, ошибшийся в расчетах, но от этого — увы! никому не легче.[64] На заключительном банкете наш столик не обласкан вниманием.

Я испытываю какое-то странное ощущение, смахивающее на чувство досады, оттого что промахнулся с Катрин Денёв. Она, бесспорно, одна из лучших французских актрис, и наша совместная работа над вторым фильмом так же, как и над первым, оставляет у меня только приятные воспоминания. Мне кажется, нам обоим не было скучно и оба наших фильма более чем достойны, при том что они, я это знаю, никогда не войдут в список шедевров французского кино. От любого актера или актрисы я ожидаю исполнения того, что называю обязательной и произвольной программой. Обязательная программа — это

имеющийся текст. Произвольная — все остальное: трудные ситуации, свобода действий, безумные идеи, сюрпризы… небольшие чудеса. Именно здесь проходит граница между мастерством актера и его подсознанием. Катрин была превосходна в обязательных упражнениях, но никак не проявилась в произвольном танце. Выражаясь иначе, она не дала мне больше, чем я просил. Вина — моя. Наверно, я не смог пробудить в ней более сильных эмоций. Я был не на должной высоте. Возможно, меня что-то смущало. Возможно, она не вполне доверяла мне. Во всяком случае — признаюсь совершенно откровенно, — у меня нет впечатления, что наши с ней встречи принесли нужные плоды. Не беда — у нас впереди еще вся жизнь для новой встречи…

Ее голова едва возвышается над спинкой кресла. Она маленькая, миниатюрная, шустрая. Она меня интригует. Я вижу ее как бы в двух экземплярах сразу — сидящей неподалеку от меня в зрительном зале и на экране, где мелькают бесконечные погони из фильма братьев Жоливе, коего я имею честь быть продюсером. Я спрашиваю, кто она. Мне говорят, что ее зовут Эвелин Буи. Она еще мало известна, так как снималась преимущественно в телефильмах. Еще сам не понимая толком почему, я не хочу, чтобы Эвелин Буи исчезла из моего поля зрения после окончания преследований и трюков. По какой-то необъяснимой причине я назначаю ей встречу. Через несколько дней она появляется в моем рабочем кабинете. Очень хрупкая… Это первое, что приходит мне в голову при виде ее. Сквозь ее лицо, словно при наложении кадров, просвечивает чье-то еще. Лицо Эдит Пиаф.

Закрываю глаза. Мне четырнадцать лет. Отец дома. Он озабочен тем, что я целыми днями слушаю джаз, и решил наконец всерьез взяться за мое музыкальное образование.

— Тебе совершенно необходимо слушать классику, — заявляет он не допускающим возражений тоном.

— Но, папа… Ты сам слушаешь только Шарля Трене и Жоржа Ульме…

— Хочешь доставить мне удовольствие?

— Да, папа.

— Тогда послушай вот это. Хотя бы один раз, ладно?

— Ладно.

— Предупреждаю: это длится восемнадцать минут. Я морщусь:

— Ну давай.

Он торжественно опускает иголку на край пластинки. Что-то вздымается ввысь… словно раздается стук сердца… потом

начинается нечто вроде речитатива, звучащего на восточный манер, прилипчивого и зачаровывающего одновременно. Одна и та же мелодия повторяется множество раз, но при этом — она всегда разная. В голове у меня роятся всевозможные образы. Музыка меня манит, захватывает, привораживает. Я открываю для себя «Болеро» некоего Мориса Равеля.

— Ну как? — интересуется отец спустя восемнадцать минут.

— Можно еще раз?

Я слушаю «Болеро» весь день.

Я никогда не пользуюсь записями. Надеюсь только на свою память. Пережитое мною, рассказанные мне случаи из жизни, трагедии — вот то, из чего и складывается история людей. И я все подряд изливаю на бумагу. Меня всегда необыкновенно интересовал механизм действия человеческой памяти. Именно с ее помощью мы повествуем об истории нашего мира, по-своему интерпретируя события, видя их чем позже, тем субъективнее. Избирательная способность памяти и формирует нашу личность и превращает нас в отражение того, что запечатлел наш мозг. Исходя из этих представлений, я решил поставить эксперимент на себе самом. Поставив себе условие использовать только собственные воспоминания — то, что, как говорится, прошло испытание временем, — я приготовился снять, возможно, самый мой личный фильм, хотя речь там пойдет вовсе не обо мне, а об остальных. Обо всех остальных людях. И таких, и сяких. Мне вспоминается одна история, рассказанная отцом. Про ребенка, которого родители по дороге в лагерь смерти кладут на рельсы, чтобы спасти ему жизнь. Задумав снимать «Одни и другие», я решаю поделить мои воспоминания между четырьмя семействами, изобразив их жизнь до, во время и после войны. В этом фильме задействовано слишком много актеров, чтобы я мог упомянуть каждого. Я испытываю особое удовольствие, пригласив сниматься Джеральдину Чаплин, дочь великого Чарли Чаплина, который однажды дал мне на чай, приняв меня за портье «Фильмы 13». Это была одна из милых шуток судьбы. Я рассказываю Джеральдине эту историю, не забывая сказать и том, как Шарло, желая загладить вину, согласился выпить со мной. Беседуя за рюмкой вина, он уверял меня, что видел все мои фильмы и является моим горячим поклонником. Нечего и говорить, насколько я был этим взволнован.

— Мне жаль вас разочаровывать, — замечает Джеральдина, — но папа не видел ни одной из ваших лент.

Американский дирижер, которого играет в «Одних и других» Джеймс Каан, еще и неисправимый ловелас. В Нью-Йорке, где мы снимаем часть фильма, я продумываю сцену, где зритель увидит

Джимми в постели с восхитительной блондинкой. Поскольку сия дама появится на экране лишь на короткое мгновение и не будет произносить ни слова, я обращаюсь за помощью в отдел статистов. В то утро, когда должна сниматься упомянутая сцена, из отдела сообщают, что подобранная ими статистка заболела. Сохраняя спокойствие, я прошу, чтобы мне прислали другую. Все равно какую, лишь бы она была красива. Она и в самом деле неотразима. И явно приглянулась Джеймсу Каану. Должен признаться, что я тут же забыл, как ее зовут. Зато много лет спустя она сама мне напомнит, что дебютировала в кино, заменив статистку в «Одних и других». И что зовут ее Шэрон Стоун.

Настоящий герой «Одних и других» — это «Болеро» Равеля. Эта музыка для меня не только связана с воспоминаниями о моем отце. Она сопровождала меня постоянно в моей личной судьбе и в кино. Кроме того, я заметил, что эта музыка как бы усиливала впечатление от зрительного ряда. Она как нельзя лучше выражала суть фильма. К тому же я хочу восстановить справедливость, заново открыв публике это произведение, столь затасканное, что она его перестала слышать. Я прошу Мориса Бежара поставить танец для Хорхе Донна. И решаю добавить к музыке голос. Мишель Легран, которого я уговариваю сделать новую оркестровку, сначала не хочет ничего слушать. Он соглашается, лишь когда я ему объясняю, что новая версия «Болеро» будет звучать в сцене благотворительного торжества в пользу Красного Креста. Такое исполнение «Болеро» предполагает дилетантизм, что защитит нас от обвинений в кощунстве. Грандиозная сцена, где собраны пение, танец, музыка, десятки актеров и сотни статистов, — это своего рода финальный аккорд в фильме. Преодолев нечеловеческие трудности, мы в конце концов смогли объединить всех в один день и час на съемочной площадке Трокадеро. И именно в этот момент начинается страшная буря. О съемках не может быть и речи. Мы уже начинаем складывать вещи, как вдруг дождь прекращается. Краткой передышки хватает ровно для того, чтобы запечатлеть эту важнейшую сцену.

Это одно из тех необъяснимых совпадений, которые бывают только в кино. Такое со мной уже случалось. И еще случится. Однажды, когда мы снимали одну из последних сцен фильма, в театре на Елисейских полях я едва успел сказать «Мотор!», как Арлетт Гордон ворвалась на площадку с криком: «Клод! Одна моя подруга хочет тебя поприветствовать!» Я прихожу в ярость, но лишь на мгновение, быстро поняв, что Арлетт, которая знает, как я работаю, и уважает мой труд, как никто, не позволила бы себе такого без весомой и даже более чем весомой причины. Каковая

не замедлила раскрыться. Ко мне с неожиданным визитом пожаловала Барбра Стрейзанд, находящаяся проездом в Париже. Мы виделись мельком в Нью-Йорке, когда я перед началом съемок подготавливал съемки американской части моего фильма. Барбра мечтает закупить права на «Всю жизнь», чтобы сделать ее американскую версию и исполнить роль, которую у меня играла Марта Келлер. Быть может, когда-нибудь она это осуществит…

На Каннском фестивале, куда я имел неосторожность поехать еще раз, я снова убеждаюсь в своем полном разрыве с критикой. Ясно дав понять на утреннем сеансе, что «Одни и другие» им нравится, журналисты изничтожили фильм в статьях, доказывая, что память им не изменяет (и им тоже!) и что я по-прежнему их враг. Правда, есть счастливые исключения. Сценарист и режиссер Пьер Каст, дебютировавший в «Кайе дю синема», — мой давнишний друг. Когда я только начинал снимать, он регулярно докладывал мне о всех гадостях, которые говорились в мой адрес в редакции, и предупреждал о грозивших мне убийственных рецензиях. Впрочем, это мало что могло изменить. Скорее, он пытался меня подготовить и смягчить удар. В начале 80-х годов Пьер, у которого начались серьезные проблемы со здоровьем[65] и с финансами, пришел ко мне.

— Мне нужны деньги, — сказал он. — Но занимать у тебя я не хочу. Поэтому предлагаю выкупить полное собрание «Кайе дю синема».

Мне не хочется ему отказывать, но я все же пытаюсь отвертеться.

— Ты не мог бы найти кого-нибудь из режиссеров, кому бы твое предложение больше подошло? — спрашиваю я. — Например, того, кого «Кайе…» нахваливают?

— У них нет денег, — слегка улыбаясь, говорит Пьер.

Вот так я, вечно отказываясь покупать этот журнал, неожиданно стал обладателем полного собрания сочинений моих злейших врагов.[66]

В Каннах «Одни и другие» не получили никакой награды. Однако несколько месяцев спустя я убедился в том, что все премированные в тот год фильмы быстро забылись, тогда как «Одни и другие» начали свое грандиозное турне по всему миру… Что же касается нашей аранжировки «Болеро», то она стала настоящим шлягером: было продано свыше миллиона дисков. Это способствовало еще большему успеху фильма, прочно возглавившему таблицу рейтинга, по данным ассоциации «Sacem».[67]

Мне представляется, что каждая из наших встреч, как и каждая секунда нашей жизни, влияет на последующее

существование положительным или отрицательным образом — в зависимости от наших поступков. Правда, последствия некоторых встреч должны «вызревать», словно болезнь, в течение долгих лет. Эвелин Буи «разбудила» во мне один из таких вот спящих вирусов. И теперь во мне все «зудит» от мысли об Эдит Пиаф, да так сильно, что от этого «зуда» пора лечиться. Я не знаю лучшего лекарства, чем сделать фильм. Я уже вижу, как наяву, боксера, ведущего неутомимый бой на ринге Дворца спорта, вижу мощный волосатый торс, почти такой же, как у Марселя Сердана… С той разницей, что боксерский талант этого человека немного иной. Обычно он проявляется перед камерой, потому что этот боксер — еще и актер, да не какой-нибудь, а потрясающий. И зовут его Патрик Девер. Наблюдая за тем, как он ходит, словно лев, по рингу, я вдруг совершенно четко понимаю, что передо мной — идеальный исполнитель роли того, кого прозвали марокканским бомбардиром. Я связываюсь с Патриком Девером, которого пока что не знаю лично. Он тут же приходит в восторг от моего предложения. Мы с первой минуты испытываем симпатию друг к другу, и контакт наладить легко. Подробно обсудив сценарий, мы переходим к следующему этапу: к физической и «технической» подготовке. «Технической», потому что непременно хотим, чтобы выступления Патрика предельно точно, вплоть до мельчайшего удара слева, воспроизводили бои Сердана. Для этого мы изучаем документы того времени. Физическая же подготовка необходима, потому что Патрик должен пройти настоящий курс тренировок боксера среднего веса. Мы снимаем спортзал и нанимаем профессионального тренера.

Встав, по обыкновению, около пяти утра, сегодня, 16 июля 1982 года, я чувствую себя счастливым. Погода прекрасная, не за горами начало съемок, Патрик — в хорошей спортивной форме и сможет убедительно сыграть роль Сердана. За последнее время мое необъяснимое влечение к Эвелин переросло в любовь, на мое счастье — взаимную. К тому же наша совместная работа над фильмом подтвердила мою догадку: в ней проявилась необыкновенная актриса. Уверен, что ее Эдит Пиаф станет одной из классических ролей. Словом, все шло как нельзя лучше. Утром мы довольно долго были в Булонском лесу, меряя костюмы и фотографируясь. Патрик еще раз сказал мне, с каким восторгом он тренируется в качестве чемпиона мира и как не терпится ему начать поскорее сниматься. Я приглашаю его позавтракать вместе на студии «Фильмы 13» после сеанса фотографирования.

— Давайте позавтракаем, — соглашается он. — У меня как раз остается немного времени перед тренировкой.

Патрик ест, как настоящий спортсмен. Только то, что для

него полезно, но — с большим аппетитом. Он снова говорит о будущем фильме, о своем герое, о тренировках. Он безумно весел и энергичен. Из всех сыгранных им прежде ролей мало какие сулили ему столько радости и вызывали у него столько энтузиазма. И для него тоже Сердан — кумир, и возможность воплотить его на экране — это одновременно великая честь для него и увлекательнейшая трудная задача.

Внезапно он перебивает сам себя;

— Извини. Мне нужно позвонить.

— Ну, конечно…

Он исчезает всего на несколько минут. Когда он возвращается, у меня возникает какое-то странное ощущение, причина которого сразу не ясна. Через мгновение я понимаю, что что-то изменилось в Патрике. Что-то едва уловимое. Он по-прежнему весел и разговорчив, но — как бы это сказать — на четверть тона ниже. На его взгляд словно упала тень. Все, что я чувствую, сидя рядом с ним, — из области подсознания. Возможно, это навеяно моей собственной фантазией. Если только… Если только у Патрика нет каких-нибудь проблем. Но даже если это и так, он, судя по всему, не намерен мне о них сообщать. Да и у кого их нет? Кто хоть чем-то да не озабочен? Он снова смеется, говорит все громче и громче… Я стряхиваю с себя подозрения. Да нет, это я что-то напридумывал…

После завтрака я приглашаю Патрика на просмотр фильма «Летят журавли», который я организовал для моих операторов, чтобы они вдохновились некоторыми из приемов. Эта лента до сих пор может научить столь многому, что я постоянно забочусь о том, чтобы мои коллеги ее смотрели. Независимо от того, актеры они, сценаристы, операторы или монтажеры, каждый из них, безусловно, найдет что-нибудь полезное для себя.

— С удовольствием бы пошел, — говорит Патрик. — Я так хочу его посмотреть. Организуй для меня на днях показ. Сегодня — никак не могу. Меня ждет тренер.

— О чем разговор! Договорились. Я приду к тебе в зал около шести. Надо начать репетировать сцену боя на чемпионате мира с Тони Залем (это было всего за несколько месяцев до авиакатастрофы у Азорских островов, в которой Сердан погиб, в 1949 году).

Мы поставили задачу во что бы то ни стало снять тот раунд, где Заль падает на ринге, с предельной точностью воссоздав ход борьбы, удар за ударом, достоверно повторив движения каждого из боксеров, вплоть до апперкота, сразившего Заля наповал.

— До встречи, — бросает мне Патрик, уходя.

Половина второго. Сейчас начнется «Летят журавли». Я видел

этот шедевр по меньшей мере раз сорок, но, как настоящий киноман, никогда не устану его смотреть. Кстати, я откопал афишу этого фильма и повесил ее на лестнице около моего рабочего кабинета. Передо мной мелькают разнообразные планы, сменяют друг друга сцены — одни лучше других. Я вспоминаю встречу с Михаилом Калатозовым в Москве. Неожиданно дверь в зал распахивается настежь. Врывается Шарль Жерар и кричит:

— Патрик Девер покончил с собой! Только что передали по «Европе». Выстрелил себе в рот.

Я несколько секунд не могу прийти в себя. Словно меня пригвоздили к креслу… Я не могу двинуться. Я чувствую холод. То, что сказал сейчас Шарль Жерар, — абсурд, этого не может быть! Это, вне всякого сомнения, ложь. Таких самоубийств не бывает! Уйти добровольно, когда ты радуешься жизни, увлечен работой, на гребне славы… Когда ты заражен энтузиазмом и не скрываешь этого, как Патрик всего два часа назад! Я машинально смотрю на часы. Три. Вновь обретя способность передвигаться, выскакиваю из зала. Бросаюсь к первому же телефону и звоню на «Европу 1». Там подтверждают ошеломляющую новость: Патрик Девер в самом деле застрелился у себя дома, выстрелив в рот из ружья. Я вижу его, словно в каком-нибудь плохом фильме — кадры замедленной съемки, размытое изображение. На губах — та же улыбка, что и пару часов назад. Он берет охотничью двустволку, вставляет оба патрона и все с той же улыбкой вставляет дуло в рот. Я зажмуриваюсь, чтобы прогнать это невыносимое видение. Я должен сделать что-нибудь. Хоть что-нибудь! Я знаю, что уже поздно, но все равно надо что-то предпринять. В порыве отчаяния я бессознательно бросаюсь в машину и еду. Я несусь к дому Патрика. Полиция уже оцепила его.

— Вы не заметили чего-нибудь странного в его поведении? Я на мгновение задумываюсь, не сказать ли о том, что я мимолетно почувствовал, когда Патрик вернулся к столику после звонка… И — ничего не говорю. Ведь это настолько тонко, настолько… неуловимо. Полиции нужны доказательства и точные факты, а не туманные ощущения, отдающие подсознанием, в которых я сам-то не вполне уверен. Да и что это, в конечном счете, меняет?

О самоубийстве Патрика Девера говорят повсюду. Специальные выпуски — во всех иллюстрированных журналах. Статьи о его жизни и карьере, фотографии. Рассказы его приятелей по «Кафе де ля Гар». Ретроспектива его фильмов. Прямая трансляция с его похорон. Я наблюдаю все это, стараясь держаться в тени. Я никак не могу разобраться в этой непонятной, неотступно преследующей меня мысли: как можно, находясь за

несколько минут до собственной предумышленной смерти, даже не подозревать о ней? Когда ты, сидя в машине, не знаешь, что за поворотом тебя поджидает смертельная авария, — это нормально. Но как можно не знать, что через несколько мгновений ты сам себя убьешь? Самоубийство — так по крайней мере я считал до сих пор — предполагает постепенно, более или менее быстро, нарастающую депрессию, которая и доводит человека до полного отчаяния. До той верхней ступени, на которой, уже само существование становится невыносимым. И тогда остается лишь один выход: роковой поступок, неизбежный, как освобождение, своего рода эвтаназия. Но как можно одолеть этот переворачивающий сознание путь за несколько минут, я никак не могу понять. Повторяю снова, ничто в поведении Патрика не содержало даже намека на хандру! Во время нашего завтрака ничто в нем не могло дать повода предположить, что он застрелится меньше чем через час! Возможно, он способен был поддаться депрессии феноменально быстро. Некоторые хроникеры не устояли перед соблазном предположить — ибо все, разумеется, задавали себе тот же вопрос, что и я, — что причиной смерти были наркотики. Патрик, как и многие другие, в свое время прошел через наркоту. Все это знали. Да и сам он не скрывал. А от кокаина, как известно, бывают ненормально резкие перемены в поведении. От необыкновенного возбуждения и чрезмерной эйфории до внезапных и тяжелейших депрессий. Таких тяжелых, что они могут толкнуть на самоубийство. Однако Патрик — я это точно знаю — давно уже не баловался наркотиками. Те физические нагрузки, которые он испытывал, готовясь сниматься в фильме «Эдит и Марсель», были бы совершенно невозможны при их употреблении.

И что же из этого? А то, что я не нахожу ответа на вопрос, который не устаю себе задавать: что произошло за короткий период между нашим завтраком и его самоубийством? Я могу лишь предположить, что в это время случилось что-то такое… что-то столь ужасное, что он… Если это так, то я никогда не узнаю, что именно. Мы можем смириться с трагедией, если только она имеет объяснение. Причины драмы, коль скоро они известны, способствуют скорейшему заживлению раны. Самоубийство Патрика Девера именно потому, что оно совершенно «беспочвенно», совершенно загадочно, навсегда останется невыносимым. Я знаю, что часто буду мысленно возвращаться к нему.

Назойливый внутренний голос без конца повторяет мне: оставь Эдит Пиаф. Все, что с ней связано, приносит несчастье. Не знаю, откуда пошла эта легенда, но она уже давно ходит в

артистических кругах. Самоубийство Патрика Девера как гром среди ясного неба грянуло кошмарным предупреждением. Я без проблем мог бы остановить проект. Патрик, как и все кинозвезды, в момент съемки был застрахован. Если я решу не начинать съемки, страховка покроет те значительные суммы, которые я уже успел вложить. Я думаю о том, сколько всего уже раскрутил, о команде актеров и обо всей съемочной группе, которую успел набрать. В особенности — об Эвелин. Если я откажусь снимать фильм — это будет для нее страшный удар. К тому же она так великолепна в роли Эдит Пиаф, что я из эгоизма не хочу лишаться того блестящего образа, который она может мне подарить. И всем остальным тоже. Но как мне быть, когда судьба отняла у нас Патрика? И вдруг у меня возникает безумная мысль… Сын Сердана! Марсель Сердан младший! Не знаю почему, но я совершенно уверен в том, что отныне только он один сможет сыграть эту роль.

Для меня Эдит Пиаф была яркой вспышкой молнии, озарившей жизнь Марселя Сердана. Этот простой человек, чьи представления о мире ограничивались жизнью в боксерской среде, внезапно оказался возлюбленным самой известной женщины Франции, попал в наиболее элитарные круги всей планеты, начал посещать банкеты с участием звезд кино или ведущих модельеров, стал вхож к знаменитым художникам и эксцентричным миллионерам. Он был словно нокаутирован… Он был совершенно оглушен. Эдит Пиаф была женщина-ураган. А ни один мужчина, даже такой образцовый семьянин, как Марсель Сердан, не может найти сил, чтобы устоять перед ураганом. Именно так я думал изобразить их отношения в своем фильме. И именно так благодаря сыну Сердана я их и представляю Маринетт Сердан. И она, хотя и выплеснув на меня предварительно бурю эмоций, дает свое согласие. Пробы Марселя Сердана младшего очень скоро доказывают, что он подходит на роль. Своей сдержанностью и даже стыдливостью он напоминают отца, одинаково робкого в жизни и на ринге. Поскольку Сердан младший — сам профессиональный боксер, ему нечему учиться в этой области. Кроме того, он поразительно похож на отца, что дает дополнительный шанс на успех. Марсель покладист и четко понимает, что в кино он новичок, а потому спокойно позволяет руководить собой. Это в конце концов позволяет пробудить в нем актерский талант. Обладая несомненным обаянием и притягательной внешностью, он умеет оставаться самим собой. И так напоминает отца…

«Эдит и Марсель» имел лишь половину ожидаемого успеха. Несмотря на довольно прохладный прием и на трагическое

самоубийство Патрика Девера (памяти которого он и посвящается), мне кажется и теперь, по прошествии времени, что я поступил правильно, отсняв его и оказав уважение Маринетт Сердан. Из всех созданных мной фильмов «Эдит и Марсель» — один из самых любимых.

ВИВАТ, ЖИЗНЬ!

Я считаю, что самый великий художник во Вселенной — это сама жизнь. Никто не в силах ее превзойти в фантазиях, в таланте осветителя и декоратора, никто не может быть столь щедрым на выдумки, с таким вдохновением сочинять характеры, являющие собой чудо. Жизнь всегда была и будет моим единственным источником и высшим судьей. Я — не более чем ее созерцатель и зачарованный слуга. Потому-то, возможно, я проявляю к ней несколько больше интереса, чем обыкновенные толстокожие. И именно поэтому мой взгляд работает, как мощный телеобъектив, позволяющий иногда разглядеть то, чего не видят остальные и что я хочу им показать. Единственная моя задача — попытаться сделать так, чтобы мое кино походило на жизнь (но в лучших ее проявлениях). Ребенком я находил, что люди, которых я видел в фильмах, более привлекательны, чем те, что были в жизни, — они храбрее, благороднее, надежнее. Это были обычные люди, но только «удавшиеся».

Став режиссером, я претендовал лишь на то, чтобы сделать лучше обыкновенных людей. Мои герои похожи на них, но… быть может, в них есть кое-что еще. Я всегда ношу с собой блокнот, куда на ходу записываю все небольшие подарки, которые преподносит мне жизнь: смешные происшествия, истории, которые меня забавляют или трогают, одним словом, все, что я примечаю, наблюдая за мужчинами и женщинами в мой собственный микроскоп. Работая над очередным сценарием, я откапываю в моем блокнотике те ингредиенты, которые встречаются затем в моей кинокухне. Сняв «Мужчину и женщину», я получил тысячи писем со словами: «Благодаря вашему фильму у меня наладились отношения с мужем». Несколько лет назад мэр Москвы[68] Анатолий Собчак рассказал мне, что они с его будущей женой влюбились друг в друга, когда смотрели в кино «Мужчину и женщину». «Если сегодня существуют на свете маленькие Собчаки, то это — благодаря вам», — добавил он. Когда я снял «Одни и другие», множество людей писали мне, спрашивая, кто рассказал мне историю их жизни. Меня даже чуть было не привлекли к суду по обвинению в том, что я украл у людей их судьбу. Я ни у кого ничего не краду. Я краду саму жизнь. Я ее граблю изо всех сил, бесстыдно ее копируя. Только сама жизнь и может предъявить мне судебное обвинение в плагиате. Она… или Бог, который для меня — самый великий режиссер на свете. Мне было восемнадцать лет, когда выяснилось, что моя невеста беременна. Она должна была

подвергнуться тому, что теперь называют насильственным прерыванием беременности. Мы с ней были в тот момент не способны к испытаниям, которые выпадают на долю родителей. У нас не было постоянной работы, не было денег… мы думали в первую очередь о своей собственной будущей жизни. И я до сих пор часто думаю о том ребенке — сыне или дочери, — которому теперь было бы около сорока. Я к нему обращаюсь. Но в этой беседе «на один голос» ответов мне нет.

Виват, жизнь! В этом заглавии — мое кредо. Я так люблю жизнь, что боюсь всего, что ей угрожает. Один из самых ужасающих кошмаров для меня — гонка ядерных вооружений. На дворе 1984 год, а это значит, что она длится уже 39 лет (начиная с испытаний на Форт Аламо). Может быть, у людей все же хватит ума положить ей конец, прежде чем случится вселенская катастрофа?.. Это более чем сомнительно. А что, если несколько человек разыграют некий спектакль, с тем чтобы люди поверили в предостережение, посланное с другой планеты? А что, если это предостережение примет вид необыкновенно долгой ночи, ночи, которой нет конца и после которой день так больше и не наступит? Что, если какая-то неземная сила поставит между нашей планетой и солнцем огромный щит, из-за которого мы погрузимся во тьму? Температура на нашей планете постепенно опустится, и мы вновь окажемся в ледниковом периоде, обреченные на смерть. «Виват, жизнь!», как то явствует из названия, — это гимн жизни. Это случай особый для моего кино, поскольку он объединяет в себе мечту и научную фантастику. В нем есть и много наивного. Например, та сцена, когда все действующие лица, собравшись на Елисейских полях, неотступно смотрят в небеса в надежде увидеть наконец восход солнца. Но при всей своей наивности она не перестает быть, по-моему, одной из самых сильных. На съемках этого фильма я знакомлюсь с необыкновенным актером — Мишелем Пикколи. Он обладает редким талантом: его присутствия на площадке не замечаешь. Он не капризничает, ничего не требует, всегда вежливо с тобой соглашается, не оповещает во весь голос о своем прибытии на съемки, не трубит о том, что уходит. Он — один из тех джентльменов старых времен, которые облегчают вашу работу, никогда не обременяя вас тяжестью своего таланта. И при этом… какой же он сказочно талантливый актер!

Я возвращаюсь в Москву тридцать лет спустя после моей первой вылазки в СССР, когда я, почти мальчишкой, ехал, спрятав камеру под старым плащом. Тогда я встретился с Михаилом Калатозовым. В этот раз меня честь по чести встречают ответственные работники культуры советской империи, от

которых я получил приглашение войти в состав жюри международного кинофестиваля в Москве. К моему глубокому разочарованию, я обнаруживаю, что Михаил Калатозов совершенно забыт нынешним советским кино и не входит в официозный пантеон. А посему большую часть своего пребывания я посвящаю тому, чтобы убедить русское киноруководство, что Калатозов ни в чем не уступает Эйзенштейну[69] и его нужно немедленно вернуть из забвения. Не знаю, была ли какая-нибудь польза от моих ходатайств. Но мне посчастливилось тогда же встретиться с Алексеем Баталовым,[70] исполнителем главной роли в фильме «Летят журавли». С помощью переводчика я делюсь с ним дорогими для меня воспоминаниями. Немецкий кинематографист Вим Вендерс[71] тоже находится в Москве. Он растрогал меня, сказав, что, по его мнению, мое творчество оказало сильное влияние на нынешних кинорежиссеров и что я когда-нибудь стану…

Давление, которое оказывают на меня как на члена жюри, гораздо менее приятно. Мне ясно дают понять, что, хотя фестиваль и международный, главный приз решено присудить (политика обязывает!) русскому фильму. Я вынужден даже говорить на повышенных тонах, чтобы соблюсти что-то отдаленно похожее на объективность. В Москве я, как и в любом другом месте, не отступаю от правила ежедневно бегать трусцой. Когда я пробегал на рассвете по Красной площади, меня остановили вооруженные часовые. По их грозному виду я понял, что на Красной площади бегать не стоит. Почему — было бы спрашивать не совсем кстати. Впрочем, солдаты говорили по-французски не лучше, чем я по-русски. С большим трудом мне удалось все же объяснить им, что я — французский режиссер, приехавший в Россию по приглашению правительства. Благодаря этому я сумел-таки избежать крупных неприятностей.

Любить жизнь — значит не выносить, когда она останавливается. Я терпеть не могу слова «реинкарнация», затасканного гадалками и составителями гороскопов. Но я тем не менее считаю, что есть жизнь, в которой чему-то учишься, а есть та, в которой просто-напросто живешь. Мне кажется также, что мы все совершаем некое путешествие, которое улетучивается из нашей памяти, но о котором помнит наше подсознание. И я полагаю, что каждая ночь со сновидениями меняет что-то в человеке. Ведь сон — это краткий миг, в который ты чему-то обучаешься, направляемый подсознанием, и после которого пробуждаешься утром реинкарнированный. Смерть для меня — это сон в масштабе Вселенной. И я верю в то, что у людей существуют периоды сна разной протяженности и некоторые из

них готовят нас к великим деяниям. В фильме «Уйти и вернуться», который я готовлюсь снимать, рассказывается история одного музыканта, который сам поражается своим способностям, а один из его потомков, в свою очередь, станет великолепным исполнителем. В этом трагическом фильме я парадоксальным образом пытаюсь «сбалансировать» самые ужасные последствия войны, показывая, как своей смертью мои герои, как и все человечество в целом, готовят свою собственную жизнь в будущем. Мне хочется верить, что те шесть миллионов евреев, которые были столь бесчеловечно уничтожены, присутствуют сегодня в нас — а мы сегодня сильнее и терпимее — и что благодаря им история человечества развивается не так, как раньше. Они погибли для того, чтобы десятки миллионов людей никогда не стали антисемитами и расистами. Эти шесть миллионов погибших — пророки, знающие, о чем говорить людям. И хотя «Уйти и вернуться» — фильм, рассказывающий о страшнейших трагедиях войны, в нем есть заряд оптимизма: на земле, как я думаю, после смерти каждого человека сохраняется только то, что было в нем хорошего. Каким образом? В каком виде? Благодаря чему? Не знаю. Но с помощью этого фильма я хочу сказать, что вопреки всем ужасам, несмотря на все кошмары человечество движется вперед и что я не перестаю в него верить.

Эвелин Буи сыграет в этом фильме одну из главных ролей. Как я и предвидел, она была неповторима в роли Пиаф. И она, естественно, красовалась на всех афишах «Виват, жизнь!». Я и помыслить не могу снимать «Уйти и вернуться» без ее участия. Однако мы оба прекрасно знаем, что наш роман закончен. Он был весьма непродолжительным, но очень бурным. Эвелин подарила мне дочь, Саломею. Она подарила мне столько всего еще. И я жду от нее еще многого как от актрисы в «Уйти и вернуться». И, может быть, в других новых фильмах.

Я раскладываю, как пасьянс, три фотографии на моем письменном столе. Мне не хватает одной актрисы на совсем маленькую роль в «Уйти и вернуться»: роль жены пианиста, Эрика Бершо. На трех снимках — лица трех молодых незнакомок, только что закончивших актерские курсы. Мой взгляд останавливается на одной из них. Подойдет! На оборотной стороне фотокарточки, как обычно, данные предлагающего свои услуги актера: фамилия, возраст, рост, цвет глаз, номер домашнего телефона или телефона агента по трудоустройству, если таковой имеется. Я запомнил только имя — Мари Софи Бертье. Я приглашаю ее на собеседование, не столько объяснить ей, какова ее роль (она крайне проста), сколько убедиться, что она на нее подходит. У нее те же золотистые волосы и та же

нежная кожа, что и на снимке. Светлые глаза, кажется, смотрят внимательнее на других, чем на себя. В некотором роде «девушка из хорошей семьи», каких уже и не встретишь. Но словно некая изюминка — небольшой дефект речи, никоим образом не лишающий ее очарования. Наоборот. Когда она входит ко мне в кабинет, меня охватывает странное ощущение чего-то приятного. Я не могу понять, отчего это. Кажется, я как будто ее узнаю. Хотя и никогда в жизни не видел. Во всяком случае, в теперешней жизни. Мы обмениваемся дежурными приветствиями. И вдруг я слышу свой голос со стороны, как будто кто-то говорит за меня:

— Нас с вами ждет впереди много интересного.

Что это со мной? Не знаю и не узнаю никогда. Возможно, это было одно из тех мгновений, когда разум уступает инстинкту. А инстинкт действует за нас, зная то, что неведомо нам. Девушка улыбается. Так, словно уже знает, что происходит между нами в эту минуту нашей жизни.

Отсняв за несколько дней Мари Софи Бертье, я жалею о том, что ее роль так мала. Но я уже вижу следующие, гораздо более значительные. Те, что она исполнит в кино, и ту, которую она сыграет в моей жизни. Мари Софи уже пригласили сыграть в пьесе «Жижи», вместе с Даниель Дарье и Сюзанн Флон. С двумя колоссальными актрисами, которые легко могли подавить ее своим талантом. Но она идет на это испытание спокойно и даже безмятежно. Вскоре после завершения съемок «Уйти и вернуться» состоялась премьера «Жижи» в Лионе, родном городе Мари Софи. Я нахожусь в зрительном зале. Мари Софи блестяще справляется со сложной ситуацией, играя с известнейшими партнершами. После спектакля я захожу за ней, и мы идем вместе ужинать. В тот момент, когда нам полагалось бы по правилам приличия разойтись по домам, что-то мешает этому. Мы больше не расстанемся. Я уже знаю, что Мари-Софи будет иметь огромное значение в моей жизни. Я хочу, чтобы у нас с ней были дети…

Мы стоим на вокзале Сен-Лазар в последний день съемок «Мужнины и женщины». «Стоп, камера!» Конец. Фильм отснят. Начинается другая его жизнь — монтаж, просмотры, показы, отзывы зрителей, статьи критиков… Мы смотрим друг на друга — Анук Эме, Жан Луи и я. Мы немного растеряны. Чтобы прогнать охватившее нас грустное чувство, я говорю в шутку:

— Ладно, встретимся через двадцать лет и отснимем продолжение!

Все громко смеются.

— Но… я уже буду тогда пожилой дамой! — замечает Анук, как всегда, кокетливо.

— Я согласен, — заявляет Жан Луи.

— Я тоже, — говорит и Анук.

Пообещать — просто, ведь никто не принимает это всерьез.

Мы ошибаемся, гоняясь затем, что прошло. Когда мы снимали «Мужчину и женщину», у нас не было ни денег, ни Star System, ни проблемы «кто старший, а кто младший?». И несмотря на все трудности, мы переживали мгновения полного счастья, снимая кино, которое было свободно от всего, что его калечит и уродует сегодня. Мы были настолько счастливы, что хотели бы, чтоб съемки никогда не кончались. Двадцать лет спустя мы все трое стали другими. Мы говорим о деньгах, о надбавке. Я едва раздобыл деньги на первый фильм и даже не был уверен, что он когда-нибудь выйдет на экраны. Нынешний же снимается совместно с компанией «Уорнер», и сроки сдачи его известны еще до начала съемок. Вокруг нас столько грязи, что я с самого начала понимаю — нового чуда не произойдет. Я должен винить только себя. В моем возрасте полагалось бы знать, что второй раз чудеса не случаются. Но эта затея преподнесла мне по крайней мере один урок: отныне продолжения, sequels, как называют их американцы, навсегда изгнаны из моего кино.

В Каннах, где я вновь открываю фестиваль, фильм «Мужчина и женщина двадцать лет спустя» просто изничтожен. Разумеется, в нем есть недостатки, но я думаю, что фильм прежде всего сгубило то, что он создавался для людей, недавно пересмотревших «Мужчину и женщину». Каждая или почти каждая сцена нового фильма содержит намек на соответствующую сцену из старого или скрытую цитату из него. Но многие из них уже устарели, по мнению зрителей.

Впервые в жизни я чувствую, что устал.

У меня такое ощущение, будто я подошел к концу пути, к подножию стены. Что я замкнул символический круг длиной в двадцать лет, начавшийся триумфом Золотой пальмовой ветви и закончившийся полным провалом «Двадцати лет спустя». Критика и зрители, на сей раз единодушно, говорят, что мне конец, что мое кино никому больше не нужно, что я выдохся и мне пора уходить на пенсию. Возможно, они правы. Быть может, и не стоило снимать «Мужчину и женщину двадцать лет спустя». И впрямь пора, наверно, откланяться. А что, если мне исчезнуть? Мысль кажется мне не такой уж глупой.

В таком состоянии я додумываюсь до того, что моя смерть принесет людям больше счастья, чем несчастья. Мой старший сын, Симон, конечно огорчится. Но мои остальные дети — маленькие, они меня забудут. Конечно, есть Мари Софи. Моя жена с тех пор, как мы поженились.[72]

Она молода. Она без труда устроит свою дальнейшую жизнь.

Я часто думаю об этом по ночам, когда мне не удается уснуть. И тем не менее не делаю, как с ложной стыдливостью принято говорить, непоправимой глупости. Я всегда слишком сильно любил жизнь, чтобы найти в себе силы от нее отказаться. И потом моя смерть превратит моих детей в наследников, а это, по-моему, худшее, что может с ними приключиться. Я всегда хотел, чтобы им нужно было бороться за свою судьбу, чтобы они познали радости трудного пути и удовлетворение от битвы. Мало-помалу я прихожу к убеждению: если мне и следует исчезнуть, необходимо оставить после себя некую тайну… Вот она, хитрость: исчезнуть, но не умереть…

Надо начать сначала. Уехать на край света и возникнуть там инкогнито… Пойти в плавание заново. И — кто знает? Сделать первый фильм, который заметят, поскольку ни на кого не будут давить предубеждения, желание сравнивать с прежними лентами. Я немного сержусь на себя за то, что уже ищу удовольствия в намечаемом исчезновении. Но все же предпринимаю первую попытку. Беру машину, еду куда глаза глядят и исчезаю на два дня, не предупредив никого. Даже за это короткое время я понимаю, что успел соскучиться по детям. Я уже хочу повидаться с друзьями, мне не хватает кинокамеры, моего рабочего кабинета. Я сдаюсь. И — возвращаюсь. По приезде я убеждаюсь, что своим «исчезновением» вызвал настоящую панику. Успокаиваю всех. Жизнь входит в обычное русло. Но, хотя никто этого не замечает, во мне произошла какая-то перемена. Мне больше не хочется никуда исчезать. Не хочется дальше сидеть без дела. Я снова хочу снимать. Разочарования и переживания по поводу «Двадцати лет спустя»… ушли в прошлое. Их место занял новый фильм. И я уже вынашиваю его сценарий. Один человек на вершине успеха, человек, которому судьба дала так много, решает ради блага своих детей исчезнуть, оставляя им слабую надежду, что он не умер… Он садится на корабль в полном одиночестве и, выйдя в открытое море, разыгрывает некую сцену, чтобы все подумали, что он утонул. И вот его очень скоро охватывает то же чувство, что и меня, — тоска по детям и желание увидеть их вновь. В случае с ним нельзя вернуться домой как ни в чем не бывало. Ему придется придумать что-нибудь поинтереснее. И начать жить другой жизнью, так чтобы никто его не узнал. Он должен пойти по новому пути. По пути баловня.

ПРЕКРАСНЫЕ ИСТОРИИ

Я давно не был в театре. Тех, кто встает так же рано, как я, трудно вытащить куда-нибудь по вечерам. Но сегодня я не жалею, что нарушил свое расписание. Я искал нужного мне исполнителя на роль Сэма Лиона, героя «Баловня судьбы».

И вот он передо мной, на сцене театра Мариньи. Это Жан Поль Бельмондо, демонстрирующий все многообразие своего таланта в роли Кина из пьесы Дюма. Я захожу к нему в артистическую, чтобы поздравить и поговорить о моих планах.

— У меня есть один персонаж, который подойдет тебе на все сто. Это история парня, который сыт всем по горло и все посылает к черту.

Я рассказываю историю до конца, но не входя в подробности. Когда я наконец на секунду замолкаю, чтобы перевести дух, Жан Поль говорит:

— Согласен. Мне это по душе, и я тебе доверяю.

Вот уже несколько лет Бельмондо недоволен своей работой в кино. У него такое чувство, что он увяз в череде повторяющихся ролей. Кстати, именно поэтому он захотел снова сыграть в театре, через двадцать семь лет после последнего своего выступления на сцене. Он чувствует — как и я, — что «Баловень…» даст ему возможность сделать что-то новое. Для меня, я в этом уверен, фильм станет началом важнейшего этапа. Он позволит мне — хотя я в этом и не уверен — снова найти общий язык со зрителями. И он произведет впечатление, потому что я чуть было не ушел из жизни, прежде чем его создать. Этот фильм, который так дорого мне стоил, будет заключать в себе нечто истинное, что, я уверен, не ускользнет от зрителей. Чтобы снять его, мне необходимо взять разгон. Я должен отдохнуть, чтобы завести двигатель. Мне нужно «разогреться» на чем-нибудь менее масштабном. На том, что будет своего рода полигоном для нового метода, который я придумал. После того как я двадцать лет подряд снимал кино, применяя новейшие приемы и технику, используя все возможности камеры и кинематографических средств выражения, я решил сделать упор на крупных планах в игре актеров, дать им большую свободу, вдохновляя на импровизацию. Я бы очень хотел широко раздвинуть границы произвольной игры вокруг заданной темы, выхватив из сценария те моменты, которые останутся в памяти зрителей. Теперь я убежден, что хорошая сценография любую историю сделает интересной, в то время как заведомо интересная история будет интересна и без изысканной сценографии. И нынче мне гораздо

важнее успешно снять каждую сцену, чем просто преподнести рассказ в целом.

Я на полном ходу пишу сценарий и снимаю «Осторожно, бандиты!». В этом детективе, сделанном без особых претензий, я предложил первую в его судьбе большую роль Патрику Брюэлю. Этот молодой певец и актер, столь же приятный в кино, сколь и в личном общении, обладает одновременно и талантом и притягательностью. Коротко говоря, всем, что необходимо, чтобы стать крупным артистом. Что до его партнера, Жана Янна, то с ним мы знакомы давно. Встреча с Жаном пробуждает у меня в памяти веселое время, когда мы, входя в команду Жерара Сира, снимали разные клипы. Лет тридцать, пожалуй, назад. С тех пор я его, скажем так, потерял из виду. Он стал выдающимся актером, равнодушным до глухоты, но невероятно собранным при каждом дубле. И еще грубияном, обрывающим на полуслове того, кто делает ему комплименты, фразами вроде: «А когда у нас обед?» В течение всей съемки Янн играет так, что лучше некуда, но затем дает мне понять, что за рамки «служебных отношений» не выйдет. А вот давать интервью, говорить о нем, о фильме, о его герое — это пожалуйста. Поддерживать отношения с Янном — трудно, если не невозможно. Он стал мрачным, разуверившимся во всем и вся. Но за внешним цинизмом скрывалась какая-то глубокая травма. Мы расстались честь по чести. И, однако, у меня возникло странное ощущение, что мы с ним больше никогда не увидимся.

Герой Бельмондо в «Баловне судьбы», Сэм Лион, вырос в цирке и на всю жизнь сохранил горячую любовь к миру циркачей. Вспомнив о Чарлтоне Хестоне из фильма «Под куполом самого большого шапито», я придумываю ему внешний облик — борода, рыжая кожаная куртка, шляпа с широкими полями, — который, как мне кажется, хорошо передает нонконформистский характер этого бизнесмена-авантюриста. Так же, как и тогда, когда мы снимали «Человека, который мне нравится», мы много ездим. На сей раз одной Америки нам мало. Наша съемочная группа (в которую входит и мой сын в качестве второго ассистента режиссера) путешествует вместе со всем скарбом — и с камерами в том числе — из Сан-Франциско в Сингапур, потом на Таити, потом в Кельн и в Зимбабве. Именно в этой стране мы оказываемся 24 апреля, в день первого тура выборов местного президента. Желая отдохнуть и поразвлечься, мы устраиваем пародию на выборы и идем голосовать с написанными от руки бюллетенями. И именно в Зимбабве заканчиваются странствия Сэма Лиона, в хижине на сваях, которую построили по моему заказу на озере Кариба. Единственное, что осталось у него от его семьи, это кассета, которую он получил из дома и смотрит по

видеомагнитофону. Здесь нужно будет дать крупным планом лицо Жан Поля, а он должен будет изобразить и радость, оттого что узнал о родившемся у него внуке, и одновременно горечь человека, которому в его раю не хватает лишь одного: других. Сцена чертовски трудная, когда Бельмондо — впервые за все годы игры в кино — должен заплакать перед камерой. За минуту до съемок он, как обычно, дурачится, развлекая съемочную группу. Главный оператор волнуется:

— Ты думаешь, у него получится? Он без конца валяет дурака.

Я, не сомневаясь ни секунды, отвечаю:

— Пусть себе валяет. Чем больше он дурачится сейчас, тем сильнее сыграет потом.

Я по опыту знаю, что именно так Жан Поль настраивается на роль — «валяя дурака». А уж потрясти всех он наверняка сумеет.

Наконец-то мы со зрителями совпали: «Баловень судьбы» собирает полный зрительный зал. Бельмондо ослепителен, и уже ходят слухи, что ему присудят «Сезара» за лучшую роль. От которого он откажется, если, конечно, получит его, потому что он всегда публично заявлял, что не признает иной награды, кроме любви зрителей. Одна из сцен в «Баловне…» неизменно вызывает взрыв хохота в зале. Это так называемая сцена «приветствий», в которой Бельмондо обучает Ришара Анконина умению представиться, дать почувствовать собеседнику, что ты интересуешься им больше, чем самим собой, а также никогда не удивляться (сохранять бесстрастное выражение лица, a poker face, как говорят американцы), сколь бы чудовищные вещи ни приходилось слышать. Чтобы ввести Анконина в курс дела, Бельмондо преподносит ему пару нелепых фраз. Что-то вроде: «Тебе никогда не говорили, что ты — вылитый Иисус Христос?» Или: «А ты не знал, что твой папаша — заправщик?» Сцена эта, частично импровизированная, являет собой прекрасный пример тех самых отклонений от сценария и от заданной актерской игры, которые я решил поощрять после «Осторожно, бандиты». А еще эта сцена «приветствий» хорошо поясняет тему, которая меня особенно занимает: необходимость говорить «Добрый день». То есть желать людям доброго дня. Я и в самом деле убежден, что встреча с каждым человеком сильно меняет — конечно, в разной степени — ход нашей жизни. К лучшему или к худшему — в зависимости от дня, часа, минуты. И в особенности — в зависимости от настроения встреченного вами человека. Просто потому, что есть дни… и есть фазы луны. На это намекает название моего фильма «В дни полнолуния». В нем я с удовольствием развивал ту простую теорию, по которой наша

личность без конца изменяется под воздействием внешних причин, независимо от нашей воли. Я показываю жизнь, которой живут в течение двадцати четырех часов мужчины и женщины, находящиеся в плохом настроении. Сначала — из-за перевода часов на летнее время, отчего нарушаются все привычки их организма, связанные с восходом и закатом. Потом — из-за полнолуния, обостряющего все реакции людей. Этот фильм был горячо встречен публикой. А Жан Люк Годар даже написал мне, чтобы высказать все свои похвалы. Жан Полю Бельмондо был и в самом деле присужден «Сезар» за лучшую роль в «Баловне судьбы». От которого он, как и следовало ожидать, отказался. В общем, год оказался урожайный.

Снимая кино, я со временем установил для себя несколько заповедей, которые, собственно, и являются моими рабочими принципами. Заповедь первая: приходить на съемочную площадку первым, около пяти утра. Заповедь вторая: использовать время, когда ты один на один с декорациями, для того, чтобы проиграть все роли из сцен, запланированных на сегодня. Записать свой голос на магнитофон и определить затем, где все убедительно, а где — фальшь. Заповедь третья: после того как взойдет солнце и станет ясно, каким в этот день будет освещение, вновь продумать все сцены, соотнося их с той погодой, которая предвидится на этот день. Дождь, солнце, туман и т. п. играют при съемках немаловажную роль, заставляя «корректировать» сценарий. Заповедь четвертая: выяснить, кто из актеров в каком настроении с утра. Плохое оно у них или хорошее, хмурое или радостное — от него никуда не денешься и оно также должно учитываться. Заповедь пятая: с шести утра до полудня пересмотреть сценарий и переписать заново диалоги в соответствии с тем, что выяснилось, и таким образом, чтобы отснятые затем сцены были как можно более правдоподобными. Заповедь шестая: быть готовым к неожиданностям, которые могут случиться в последнюю минуту, и суметь так или иначе справиться с ними. Заповедь седьмая: сказав «Мотор!», никогда раньше времени не останавливать камеру, поскольку единственная причина, по которой это делается, — экономия пленки. Ведь лишь импровизация позволяет актерам развить свою роль, а к ней они переходят, только уже сыграв заданную режиссером сцену. Меня же интересует именно то, как они сымпровизируют. Заповедь восьмая: вести себя ровно, быть беспристрастным и находиться в блестящей физической форме.

Я снимаю кино «физически». Уже одно то, например, что я таскаю камеру на плече, требует, чтобы я был в форме. Я не могу не бегать по утрам. Тем более во время съемок. Стало быть, я

должен вставать в четыре утра. Если бы я не подчинил себя этому строгому распорядку, то не способен был бы выдержать нагрузку целый день. Я использую полчаса пробежки, чтобы еще раз обдумать свои сегодняшние планы, внести ясность в мысли и принять все решения. Я вовсе не ханжа. И вполне допускаю, что режиссер может черпать свое вдохновение в винных парах и в клубах табачного дыма. Орсон Уэллс редко работал на голодный желудок. Годар не вынимает изо рта сигарету. Что же до некоторых актеров, чьи имена я называть не стану, то у меня есть глубокое подозрение, что трезвыми они играли бы куда менее талантливо. Возможно, потому, что тогда в них не прорвалось бы то, что прорывается под воздействием алкоголя, как раз и делая их неповторимыми. Художники в целом — и актеры, в частности, — это, как я считаю, любимчики божии. У них есть локаторы, позволяющие улавливать некую информацию и затем воспроизводить ее в более простом виде. Они — своего рода декодировщики, переводящие на понятный нам язык послания из мира иррациональности и позволяющие любому понять необыкновенно сложные вещи. Величайшие артисты, в моих глазах, — те, кто наделен этим даром упрощения ради остальных людей. И наоборот, меньше всего нравятся мне актеры, которые усложняют простое. Художники должны быть, по определению, крайне смиренными, потому что все, что они узнают и чувствуют, приходит к ним откуда-то извне, как подарок от Вселенной. Им стоило бы понимать — и некоторые из них это действительно понимают, — что они всего лишь получают на хранение некое преимущество, причем огромное и возвышающее их над всеми людьми, но сами они здесь абсолютно ни при чем.

А вот мой локатор работает лучше всего в Нормандии. Когда я бегу по дороге, проходящей по оврагу и рощицам, окружающим мой дом, то пребываю в состоянии необыкновенной бодрости, какое не посещает меня ни в какой другой части света. Именно в эти минуты я улавливаю больше всего информации, мне приходит в голову больше всего светлых мыслей, берущихся невесть откуда. На Лазурном берегу, например, я не могу поймать абсолютно ничего, равным образом как и на всем Юге Франции и в теплых странах мира. Тогда как в северной части земного шара я готов к приему посланий. В Париже или, например, в Нью-Йорке. Но именно в Нормандии мой персональный локатор работает во всю мощь. Когда я иду по некоторым местам, волны становятся кристально ясными и я улавливаю идеи стопроцентно. Мне кажется, что, если люди вдруг начинают чувствовать себя особенно хорошо в каком-то месте, это значит, что как раз здесь больше, чем где-либо, они сталкиваются с проникновением в них

мира иррационального. Инстинкт подсказывает им, даже если их сознание не всегда… осознает это. И именно там и тогда они принимают самые правильные решения. Это тем более касается тех, кто причастен к творчеству. Пикассо писал в Валлорисе, Вуди Аллен снимает в Нью-Йорке. Место, где художник живет и работает, определяет его творчество. И выбирают эти места его локаторы. Мои предпочли однажды Нормандию. Я снимаю так же, как бегаю, — в определенном ритме. Моя постоянная потребность к самоочищению и придает моим фильмам, как мне кажется, характерный оптимизм, замешанный на объективности. Но я боюсь, что однажды наступит момент, когда мне не достанет выносливости, здоровья и сил, чтобы снимать требующее такой физической подготовки кино. И я еще не знаю, что мне предстоит сделать, если это случится.

Всегда внимательнейшим образом наблюдая за природой, я не устаю восхищаться совершенством того ее продукта, который называется медом. И если исходить из того, что нечто совершенное может стать плодом творения лишь совершенного разума, то легко заключить, что пчела — наиболее совершенный организм среди всех прочих живых существ. Почему бы тогда не допустить, что пчелы, жившие во времена Иисуса Христа, инстинктивно собрали, как нектар, его кровь в момент распятия, чтобы сохранить и передать новым поколениям людей свойства этого необыкновенного человека, в котором так нуждался мир… Эта гипотеза — чистый плод моего воображения, ей нет подтверждения ни в одной легенде, но все же она и соблазнительна и — правдоподобна. В моем новом фильме события длятся в течение двух тысячелетий, а Иисус реинкарнируется в Цыгана, принявшего облик Жерара Ланвэна. Фильм этот в чем-то похож на меня самого: я получил воспитание, в котором соединились иудейская и христианская культуры, и на основе этого синтеза я и развивал все самые дорогие моему сердцу идеи и темы. Желая как следует разобраться во всем, что связано с происхождением мира, сменой времен и эволюцией Вселенной, я отправился в Квебек за консультацией к астрофизику Хьюберту Ривзу. Этот ученый, с которым я подолгу беседовал, оказал весьма заметное влияние на замысел фильма «Вот так история».

Возможно, эта картина сделана с чересчур большой претензией, что затрудняет ее понимание. Она больше, чем какой-либо другой из моих фильмов, создавалась по наитию. Я снимал ее, подчиняясь не разуму, не логике размышлений, но, напротив, целиком отдавшись моему подсознанию. Оно-то и является настоящим режиссером «Вот так истории». Подсознание

и… инстинкт. В этом фильме заключена такая большая доля тайны, какой нет ни в одном другом моем произведении. Из-за чего я в известной мере упустил его. Но именно потому же он необъяснимым образом поразил и задел за живое такое количество людей, что я не перестаю этому удивляться. С точки зрения коммерческой «Вот так история» — безусловно, провальная работа. Но зато для многих зрителей она очень быстро стала настоящим культовым фильмом. Не проходит и недели, чтобы хоть один человек не сказал мне, что это — его любимая картина, что он (она) видел(а) ее десять, двадцать, сто раз! Что он (она) советует посмотреть ее всем, кого знает или встречает. В этом есть что-то необъяснимое, что меня радует и поражает. Я вложил столько себя самого в этот фильм, и я еще настолько не могу от него отойти, что пока не чувствую себя способным судить о нем объективно. По правде говоря, я думаю, что истинное суждение о нем вынесет лишь время. Что это — барахло или настоящий большой фильм? Я заранее соглашаюсь с его мнением, зная, что однажды сам стану своим самым суровым критиком. Тем не менее, возможно, одного отзыва о «Вот так истории» будет достаточно, чтобы оправдать по крайней мере существование этой картины и уверить меня, что я не ошибся, создав ее.

В Лос-Анджелесе, куда я отправился представлять другой мой фильм в рамках Недели французского кино, я выступал перед двухтысячной аудиторией. Неожиданно одна женщина обратилась ко мне:

— Господин Лелуш, я давно хотела поблагодарить вас за фильм «Вот так история». Если бы не он, я бы умерла.

Я застыл от изумления, так же как и все, кто присутствовал в зале.

— Год назад, — продолжала эта молодая женщина, — я была на грани отчаяния и решилась покончить с собой. Я сняла номер в гостинице и, запасшись пачками таблеток и бутылкой спиртного, легла на кровать. Предварительно я повесила на дверь табличку «Прошу не беспокоить». В тот самый момент, когда я уже собралась проглотить таблетки, я включила телевизор, чтобы в коридоре слышался шум и никто не вошел в номер, заподозрив неладное. Я попала на самое начало «Вот так истории». Сначала я смотрела фильм чисто машинально, потом он так захватил меня, что я не могла оторваться до самого конца. В нем было сказано именно то, что я так хотела услышать. Он вдохнул в меня новую надежду и желание жить, которые я потеряла. Через три часа, посмотрев его до конца, я выбросила таблетки и бутылку.

Она замолчала. А две тысячи человек захотели посмотреть

«Вот так историю».

Смотрю на часы. У меня еще есть немного времени. Самолет на Рим вылетает через час. В главном холле аэропорта Руасси, как обычно, полно народу — мужчины и женщины разных национальностей, совершенно непохожие, совершенно незнакомые, но всех их объединяет одно: лежащий в кармане паспорт и билет на самолет. Сидя около стойки бара в компании с американцем и негром, я замечаю в толпе темноволосую женщину с короткой стрижкой. Сначала мое внимание привлек ее высокий рост. У нее осанка балерины, летящая походка (что не удивительно в аэропорту), длинная изящная шея, которая подчеркивает необыкновенную красоту лица. Она направляется в мою сторону, на чувственных губах загадочная улыбка. Я инстинктивно выпрямляюсь.

— Простите… Вы, случайно, не господин Лелуш?

Я с едва скрываемым удовольствием отвечаю ей утвердительно. Она улыбается шире. У нее — темные глаза, в которых поблескивает почти дикарская женственность.

— Вчера вечером, — произносит она ясным и приятным голосом, — мы с мамой смотрели во Дворце Конгрессов «Вот так историю».[73] Я в восторге от вашего фильма. Еще вчера я сказала маме, что моя самая большая мечта — сняться у вас. И вот сегодня странным образом я встречаю вас в аэропорту… Это напоминает сцену из какого-нибудь вашего фильма. Мне было совершенно необходимо сказать вам об этом.

— И правильно сделали, что сказали. Вы актриса?

— Актриса, балерина и… итальянка.

— Вы, правда, итальянка?

Я искренне удивлен. У нее нет ни малейшего акцента. Я невольно уже смотрю на нее сквозь воображаемый объектив, который обеспечивает мне второе зрение. То, что я вижу там, соблазнительно в еще большей степени.

— Что скажете насчет проб?

Она только об этом и мечтала. И, нацарапав номер своего телефона на бумажной подставке для пива, протягивает его мне.

— Вы куда летите? — спрашиваю я, чтобы не обрывать на этом разговор.

— В Рим.

— Неужели! Я тоже.

И только когда мы поднимаемся по трапу в самолет, я догадываюсь спросить, как ее зовут.

— Алессандра, — отвечает она, вновь улыбаясь, — Алессандра Мартинес.

И ВСЕ ЭТО-РАДИ ЖЕНЩИН

— Знаете, — говорит мне моя секретарша Доминик, — эта молодая неизвестная итальянка, с которой вы попросили соединить вас…

— Да, да, и что же?

— Может, она и итальянка, но только далеко не неизвестная. У себя на родине она — звезда первой величины.

Я выпучиваю глаза.

— Она балерина, актриса, исполнительница главной роли в популярнейшем сериале,[74] а также ведущая разных шоу-программ на Радио Италии.

По правде говоря, это меня не очень удивляет. В этой Алессандре Мартинес было что-то такое… Она отличалась неповторимым изяществом и грацией. Во всяком случае, я с первого взгляда определил, что она — танцовщица. Со времени нашей встречи в аэропорту Руасси она не выходила у меня из головы. Не только из-за ее красоты и очарования, но и потому, что я все четче представляю ее в фильме, который как раз обдумываю. «И все это… ради этого», как я надеюсь, снова завоюет зрителей. А ведь именно зрители и являются главным капиталом независимого кинематографиста. Новая картина будет комедией, потому что этот жанр понятен многим и с ним рискуешь меньше. А еще потому, что, когда я стараюсь просто рассмешить людей, возможный провал меня не так заботит, как тогда, когда я доверяю кинопленке свои сокровенные мысли, в которые погружен с головой. Комедия — своего рода отговорка. В нашей новой ленте будут играть Мари Софи Бертье, с которой я еще не развелся (в титрах она Мари Софи Л.), Фабрис Лукини и Франсис Юстер. Франсису требуется супруга. Я уже думал о том, что она должна быть иностранкой, но пока не знал, откуда именно родом. После встречи в аэропорту я не представляю себе ее иначе как итальянкой. В тот момент, когда Алессандра приезжает на пробы, у меня дома находятся Венсан Лендон и Жерар Дармон. Я прошу их ей подыграть. Первая проба. Алессандра немного нервничает. Я чувствую, что она может работать лучше. Я даю две-три подсказки. Я еще не закончил, а она уже все понимает. Вторая проба восхитительна. Покоренный Алессандрой, я сообщаю ей, что у нее есть все шансы получить роль в новом фильме. Я перезваниваю ей, просмотрев для порядка нескольких актрис, которых уже прежде пригласил на пробы. Но я заранее знаю, что возьму на роль ее.

Я хочу забыться. Если бы я привык пить, то напивался бы

вином любимой марки. Но я забываюсь, снимая «И все это… ради этого» и прибегая к известным мне ингредиентам. В фильме чувствуются реминисценции из «Приключение — это приключение», но там высвечены и трудные моменты нашей жизни с Мари Софи. Алессандра здесь ни при чем. Впрочем, даже если она и привлекает меня все сильнее и сильнее, между нами еще ничего не произошло. Но вот уже два года — со времени работы над «Вот так историей», — как мы с Мари Софи осознаем: наша совместная жизнь пришла к тому, что называется «износ». Возможно, мы «плохо за ней ухаживали». Боясь самим себе в этом признаться, мы уже знаем, что ей настал конец. А когда конец семейной жизни наступает в некотором смысле с обоюдного согласия, то подсознательно взгляд каждого из партнеров устремляется к новым горизонтам. Однако все не так-то просто. Я безмерно уважаю Мари Софи. Она подарила мне троих чудесных ребятишек, Сашку, Сабайю и Сайю, и мне совершенно не в чем ее упрекнуть. Все это, конечно, как говорил мой друг Клод Соте, «дела житейские». Но решить их не так уж легко.

Чтобы уйти от этих дел, я как раз к ним-то и обращаюсь — осуществляя в кино все то, чего не могу сделать в реальной жизни. Точно так же, как когда-то я снимал «Баловня судьбы», потому что у меня самого не хватило духу исчезнуть, теперь я изображаю в фильме «И все это… ради этого» безнадежную попытку одной пары спастись от катастрофы. Здесь рассказывается история людей, которые вопреки здравому смыслу предаются опасным амурным играм. В этой легко и игриво рассказанной комедии мы видим, как судья Франсис Юстер флиртует с женой адвоката Фабриса Лукини, а адвокат соблазняет тем временем жену судьи (ее играет Алессандра). Действие достигает вершины комизма в прямом смысле слова, поскольку все происходит на Монблане, куда обе пары отправляются отдыхать. Лукини, не стесняясь в выражениях, советует Алессандре быть поласковее с Юстером. Словесный поток, рожденный импровизацией, становится столь бурным, что это превосходит все мои ожидания.

Мои фильмы всегда были связаны с моей собственной жизнью и заботами, которые занимали меня в тот или иной момент. Я снимаю именно так и по-другому — просто не умею. Каким бы хорошим ни был сценарий, я чувствую, что был бы неспособен сделать по нему картину, не касайся он хоть каким-нибудь боком меня лично. «И все это… ради этого» — настоящая хроника моей жизни за 1992 год. Мари Софи и Алессандра переплавились в героинь фильма. В нем присутствует и Эвелин Буи. Я расстался с ней как с моей женой, но не как с актрисой. В

данный момент от Мари Софи Бертье «камера отъезжает», а на Алессандру Мартинес — «наезжает»… Мари Софи никогда еще не была так хороша. Словно предчувствуя, что мы работаем вместе в последний раз — а она, конечно, это предчувствует, — она превосходит саму себя и как обольстительная женщина и как актриса. Она будто говорит мне: «Смотри, что ты теряешь!» Алессандра же, кажется, ждет своего часа. Она уверена в себе. В своей привлекательности. В своей победе. И у меня нет оснований разочаровываться в ней как в актрисе, ибо она тоже раскрывает свой талант во всей полноте. И я горжусь, что угадал его в ней с нашей первой встречи.

Мне кажется, я живу с «Отверженными» в душе всю свою жизнь. С той самой ночи в 1942 году, когда мама в поезде в первый раз рассказала мне эту историю людей добрых и людей злых — последними в тот момент казались немцы. Научившись читать, я прочел и роман. Еще позже я перечитал его за несколько дней, проведенных в карцере во время армейской службы. Величественный и простой язык Гюго всегда находил во мне восторженный отклик. Его герои говорили мне так много. Они всегда казались мне в известном смысле сутью рода человеческого. А их история с ее необыкновенным накалом чувств представлялась актуальной во все времена. И вот, кажется, наступил момент рассказать ее в кино. Она призывает меня. После игривой комедии «И все это… ради этого» — хотя иногда из-за моих сердечных проблем атмосфера на съемках и бывала непростой — я снова чувствую себя способным к управлению «большой машиной». Я впервые экранизирую литературное произведение. Впервые прячусь за спиной его автора. И именно вселенская необъятность «Отверженных» позволяет мне подойти к этому роману с уважительной вольностью. Так сказать, «присвоить» его, оставаясь и внутри него верным присущей мне манере. Моя версия творения Гюго будет воспроизводить параллельно друг другу сцены, строго следующие оригиналу, сцены из предшествующих экранизаций и постановок, а также некую историю, происходящую в двадцатом веке. В ней рассказывается про одного бывшего боксера, ставшего впоследствии грузчиком, человека неграмотного, которому все твердят, что он похож на героя какой-то книги, некоего Жана Вальжана. Заинтригованный этим, он просит прочитать ему роман и переживает те же приключения, что и герой Гюго, но только… в 1930—1940-х годах. Я вновь изображаю войну, оккупацию и депортацию со всеми их ужасами. Эта эпоха не отпускает меня, возникая в моих фильмах снова и снова. Разумеется, потому, что я пережил ее ребенком. Но еще и потому,

что это ужасающее испытание подобно всем тем, которые пережило человечество прежде, со всей мощью проявило в людях способность и к подлости и к благородству, совершать низости и великие подвиги. Война — это потрясающее средоточие всех человеческих страстей. Это также превосходный материал для романа. Не удивительно, что его используют столько книг и фильмов.

Помимо того, что «Отверженные» — произведение не устаревающее, в них заключена еще одна, свойственная Гюго особенность: все в романе держится на главном персонаже — человеке, не укладывающемся в рамки обычного, титане, чья физическая мощь, душевная и нравственная сила сосредотачивают в себе все человеческие достоинства. Это человек, способный и попирать землю, и поддерживать небесный свод. Актер, который играет роль Жана Вальжана, тоже должен быть из ряда вон выходящей личностью. Когда-то его исполняли Гарри Бор, Жан Габен, Лино Вентура. Я вижу лишь один вариант, позволяющий не ударить в грязь лицом: моим Жаном Вальжаном станет Жан Поль Бельмондо. Пришла его очередь перевоплотиться в этого героя, дожидающегося актеров, которых талант, сила обаяния и личностный потенциал возвели до уровня великих. Жан Поль из того же теста, что и Габен. Он — из тех актеров, которых зритель инстинктивно чувствует себе близкими. И в обществе которых он рад провести вечерок. В этом, мне кажется, и заключается разница между великим артистом и просто кинозвездой, даже и значительной. В случае с такой звездой нужно еще до съемок твердо увериться (насколько это вообще можно сделать заранее), что фильм получится хорошим. Участие кинозвезды в качественном фильме — это еще один его плюс, но не более того. Зато настоящего большого актера идут смотреть в любой картине, просто чтобы провести пару часов с хорошим другом. С другом, которого не знаешь лично, но который участвует в нашей жизни. С которым можно отдохнуть, поговорить по душам… Ведь неспроста зрители между собой называют Жан Поля «Бебель»[75] и обращаются к нему на «ты».

Помимо всего прочего, «Отверженные» предоставляют мне возможность осуществить старую мечту и поработать вместе с Жаном Маре (он играет роль Мирьеля). Этот великий актер давно стал живой легендой кино, и мне льстило, что я смогу включить его наряду с Габеном, Морган и Фернанделем[76] в список знаменитостей, снимавшихся в моих фильмах. Я убеждаюсь, что Жан Маре — человек необыкновенно простой в общении, милый и скромный. Хотя он снимается без малого шестьдесят лет и его имя фигурирует в титрах величайших шедевров французского

кино, он ведет себя, словно дебютант на съемках первой картины. Он все время боится помешать кому-нибудь на съемочной площадке и постоянно уходит в тень. Кроме того, в отличие от большинства молодых актеров Маре не озабочен исключительно тем, как выглядит он. Поучаствовать ради рекламы фильма в какой бы то ни было теле- или радиопередаче не составляет для него никакого труда. В нем нет ни тени снобизма или элитарности. Он никогда не скажет: «Я, конечно, дам интервью «Монд» и поучаствую в «Буйон де кюльтюр», но о том, чтобы встречаться с кем попало, не может быть и речи». «Не бывает зрителей хороших и плохих, — говорит он, — зрителей, не достойных нас. Наоборот — это мы должны вызывать желание пойти в кино у самых простых людей».

Каждый из тридцати четырех уже сделанных мной фильмов снимать было по-своему нелегко. И все же с самого начала съемок «Отверженных» я начал думать, не взялся ли я на сей раз за непосильную задачу. Я опираюсь на общую канву романа Гюго, не особенно углубляясь в детали. Я сохраняю сюжет, но временами рискованные вольности моей экранизации, свободное обращение с диалогами, которое я себе позволяю, пугают меня самого. В конце концов, я просто-напросто начинаю сомневаться в том, что такой фильм вообще можно снять. Хуже того. Я пустился в эту авантюру, не имея достаточно финансов, чтобы довести ее до конца. Как говорят киношники, у меня нет крыши. Я выпотрошен до предела, вложив в фильм все, что могла мне дать студия «Фильмы 13». Общие затраты на «Отверженных» составят что-то около ста миллионов франков. На сегодня это мой самый дорогой фильм. Я промахнулся с расчетами, и теперь мне придется раздобывать деньги «по ходу пьесы». А если я их не найду, то исхитряться и снимать с тем, что есть. Я каждый день боюсь, что мы так и не доберемся до слова «Конец». Тем паче что не проходит и дня, чтобы не приглашались огромное количество основных актеров и целая толпа статистов, чтобы не была задействована мощнейшая кинотехника. Каждое утро я просыпаюсь в панике и каждый вечер ложусь спать радостным. Каждый благополучно завершенный день съемки — это победа.

Иногда небеса, словно поощряя мою безумную затею и прощая совершаемое мной в неведении, становятся на мою сторону и творят небольшое чудо. В тот день, 17 марта 1994 года, мы снимали под Понтарлье, в средневековой крепости, внушительной и мрачной. Это — форт Жу. Крепость возвышается на скалистой вершине горы и как будто нависает над долиной Юры. Имея в своем распоряжении глубокие рвы, подъемные мосты, подземелья, бездонный колодец, земляные валы и

зубчатые крепостные стены, я без труда могу соорудить здесь декорации для всевозможных сцен, относящихся к самым разным эпохам. Та сцена, которую мы снимаем сегодня, происходит 11 ноября 1918 года, в день заключения мира после Первой мировой войны. На грязном дворе, переполненном санитарными и военными машинами тех лет, ранеными на носилках, солдатами, сестрами милосердия, возвышается боксерский ринг. Двое парней — одного из них играет сын Жан Поля Бельмондо, Поль, — ведут бой, еще не зная, что он будет прерван объявлением о подписании мира. Холод стоит собачий. Мы все кутаемся в пуховики. Полуголых боксеров, на которых — одни трусы, в перерывах между дублями растирают спиртом, чтобы они не обледенели. Еще один дубль. Мотор!.. Снимаем! И ровно в тот момент, когда я произношу команду, начинает хлопьями валить снег. Тяжелые, огромные хлопья, величиной с тампон для снятия макияжа. Настоящий бутафорский снег. Когда я кричу «Стоп!», снег внезапно прекращается. Но как только я даю новую команду снимать, снег снова начинает падать. Медленно, тяжело, отвесно. И так десять, двенадцать, пятнадцать раз! Можно подумать, что какой-то рабочий сцены, сидя над нами в небе, разбрасывает его по моему приказу. Этот неожиданный снегопад, не прогнозированный заранее ни в одной сводке погоды, придает боксерскому бою под открытым небом нечто сюрреалистическое. Нечто фантастическое. До такой степени, что будущие зрители наверняка подумают, что это — спецэффект.

В моем фильме большая роль отведена господину и госпоже Зиман — чете евреев, преследуемой гестапо. Господина Зимана играет Мишель Бужена. А госпожу Зиман — Алессандра Мартинес. Ее роль необыкновенно ответственна, особенно если учесть, что образ, который я доверил ей воплотить на экране, во многом вдохновлен моей собственной матерью. Чтобы Алессандру не сковал страх, я решил не говорить ей об этом до самого начала съемок. Я решил оградить ее от соблазна изучить старые семейные фотографии и фильмы и вообще все, что могло бы заставить ее бессознательно подражать «оригиналу». Я предпочитаю, чтобы она окунулась в эту роль, сохраняя свое собственное личностное начало, чтобы она мало-помалу почувствовала себя настоящей госпожой Зиман. Она быстро поняла это. И съемки стали для нее тем более сложными, что она боялась меня разочаровать — и как актриса, и как женщина. Алекс, конечно, догадывалась, что поскольку я знал реальную госпожу Зиман как никто, то совершенно четко представлял себе, какой должна быть героиня фильма. И Алессандра оказалась на высоте, угадывая личность и судьбу моей матери по мере

продвижения нашей работы. Попутно она узнала множество подробностей о том периоде в мировой истории, о котором прежде имела, наверно, лишь общее представление. Мастерство Алессандры в «Отверженных» внушает мне уверенность, что она идеально подходит на роль доктора Нитез в моем следующем фильме — «Мужчины, женщины: инструкция по использованию».

Французский зритель принимает «Отверженных» весьма прохладно, но зато фильм получает в Америке самую престижную после «Оскара» премию — Золотой глобус. Это моя третья награда — после «Мужчины и женщины» и «Жить, чтобы жить». Американцы, регулярно предлагающие купить у меня права на фильмы, чтобы сделать ремейки, неизменно предпочитали «С Новым годом!». Они и в самом деле сделали собственную его версию через несколько лет после выхода на экраны моего фильма. К сожалению, его режиссер, назначенный студией «Коламбия Пикчерс», Джон Г. Авилдсен[77] счел, что ретроспекции и «обратные кадры» — пустые выдумки не для широкой публики. В результате чего в его варианте все эпизоды выстроены в хронологической последовательности. Я попытался было ему объяснить, что ретроспекции позволили бы завладеть вниманием зрителей с самых первых кадров, когда показывается, как Лино Вентура выходит на Рождество из тюрьмы и едет к любимой женщине. Как он попал в тюрьму и кто эта женщина? Чтобы зрители это поняли, мы возвращаемся назад во времени, рассказывая о его приключениях, в результате которых он и знакомится с ней, и попадает на скамью подсудимых. Я старался довести до сознания моего американского коллеги, что весь накал чувств, все забавные моменты, наконец, весь интерес в фильме происходит именно благодаря такой его структуре. Но, не слушая меня, он снял свой ремейк, все переставив в хронологическом порядке. Я ходил на съемки и даже участвовал в массовке. Но, несмотря на участие Питера Фалька, заменившего Лино Вентуру, американская версия «С Новым годом!»[78] оказалась такой плохой, что фильм так и не вышел на большой экран. Он был тиражирован только на видеокассетах и продан одной американской авиакомпании. Я случайно видел его… во время одного из перелетов.

КИНОЗВЕЗДА ПО ИМЕНИ ТАЛИ

Если меня спросить, откуда у меня берутся идеи, которые потом ложатся в основу фильма, то я смогу сослаться лишь на свою интуицию. Или — на непонятно как появляющуюся во мне глубочайшую уверенность в том, что пора взяться за ту или иную тему. В определенный момент я говорю себе: ты должен рассказать зрителям о том-то и о том-то. Примерно так, как говорит себе муж, возвращаясь домой: «Я должен поговорить об этом с женой». Но еще бывают неожиданные встречи. Вроде той, которая недавно произошла у меня с книгой Пауло Коэльо «Алхимик». Я был совершенно потрясен этой историей, в которой нашел столько созвучного мне, что внезапно почувствовал настоятельную необходимость ее экранизировать. Знаки — ну, конечно, опять они! — казалось, были в мою пользу и меня вдохновляли: мои американские партнеры из «Уорнер» как раз закупили права на экранизацию и, по их словам, готовы были пуститься вместе со мной в это плавание. Пауло Коэльо, с которым я повидался, тоже был полон энтузиазма. Проект был анонсирован, и я начал работать над сценарием. Однако очень скоро я заметил, что прибавляю чересчур много от себя в первоначальную историю, что чересчур свободно обращаюсь с книгой, уже ставшей культовой. Пауло Коэльо, в принципе, не возражал против предполагаемых добавлений, но моя собственная совесть в конце концов заставила меня отказаться от съемок нового фильма. Я решил про себя, что, в принципе, не способен на экранизации. И если я не изменюсь, «Отверженные» останутся моим единственным опытом в этом жанре.

Сейчас меня влечет к медицинской теме. Я не знаю пока, куда заведет меня эта интуиция, но мне кажется, что мои современники озабочены в первую очередь здоровьем. Что оно даже затмило два традиционных занятия: работу и любовь. Фильм, который я намереваюсь снять, должен стать своего рода учебником по обращению с нашим телом, очень интимным объяснением того, как оно функционирует. А отправной точкой для этого будет то, что официально называется «психосоматические болезни». Мне хочется пойти немного дальше в развитии теории, согласно которой психика непосредственно воздействует на здоровье человека. Но поскольку я не могу замахиваться на серьезные поучения в области медицины, я, как всегда, буду говорить об этой серьезнейшей теме посредством комедии.

По сути, он — на дне. Жизнь столкнула его в пропасть так же

головокружительно, каким когда-то было его восхождение. Он заслужил это, говорили многие. Друзья отреклись от него, а люди его среды, глашатаи общественного мнения и пресса только и мечтают увидеть, как он будет влачить свои дни в тюрьме. Вот как раз несколько следователей делают все, чтобы упечь его за решетку. Меня никогда не покидало желание сделать фильм с Бернаром Тапи, чьи воистину актерские качества вот уже четверть века поражают меня. Я даже долго был уверен, что однажды еще кому-нибудь придет в голову снять его. А я ни за что на свете не мог допустить, что это сделаю не я. Тем не менее за все эти годы ни один режиссер его не задействовал. Как будто я один угадал в нем тот необыкновенный потенциал актера, который должен был бы броситься в глаза каждому. Это полное отсутствие интереса к Тапи со стороны моих коллег в конце концов заронило сомнение и в мою душу. Я заподозрил, что испытываю некую симпатию к нему. Быть может, я просто стал жертвой его популярности, подпал под его обаяние? Но, как бы то ни было, время сомнений миновало, и настала пора нам с ним повстречаться. При той кошмарной ситуации, в которой находится Тапи, когда я во второй раз его приглашаю, я законно опасаюсь резкого отказа с его стороны. Я жду, что он ответит: мне сейчас не до съемок, у меня другие проблемы и дела поважнее актерской карьеры. Тем не менее я решил попытать судьбу. Едва я касаюсь темы, как глаза у него загораются. Он как будто оживает.

— Я не прочь сняться, — заявляет он. И добавляет: — К тому же это будет моим отпуском.

У меня в кабинете сидят Бернар Тапи и его будущий партнер Фабрис Лукини. Я хочу их познакомить, но в первую очередь — посмотреть, как будут вести себя друг с другом профессиональный актер и человек, которого, повторяю это, я всегда воспринимал исключительно как актера. Поначалу я хотел спрятать где-нибудь камеру, но потом отказался от этой идеи, чтобы вести честную игру с моими собеседниками. Теперь я жалею, что камеры нет. В течение полутора часов Тапи и Лукини импровизируют, составляя дуэт, превосходящий все мои ожидания. Это просто блистательнейший номер! Поскольку каждому из них нравится партнер, оба из кожи вон лезут, чтобы обаять друг друга. В результате я становлюсь свидетелем — увы, единственным — их поразительной быстроты реакции и ярчайших вспышек остроумия. Чтобы хоть немножко оставить для фильма, я, к своему сожалению, вынужден остановить эту перепалку Уже не впервые становлюсь я свидетелем исключительных моментов, которые не зафиксированы камерой. И каждый раз одинаково жалею, что не могу поделиться

увиденным с другими. Ведь эти непредвиденные волшебные мгновения исчезают бесследно, их нельзя вновь воспроизвести перед камерой. Магия неповторима. Я вновь убеждаюсь, что не зря всегда боюсь встречи актеров друг с другом. Даже когда она столь «смачна», как та, что состоялась сейчас у меня на глазах. В моем кино ничто не пропадает зря, а ингредиенты, использованные на пробах, уже не положишь в основное блюдо. Если бы я следовал до конца своим убеждениям, то я бы никогда не разрешал актерам общаться без включенной камеры.

«Господин Лелуш, я был Вашим поклонником, но отныне не пойду смотреть ни один Ваш фильм». Это анонимное письмо — одно из многих, которые целой грудой лежат теперь у меня на письменном столе. Вскрываю следующее. Его тон отвратителен: «Всем известно, где у тебя загородный дом. Твоими детьми займутся!»

С того самого дня, когда Бернар Тапи признался в интервью «Журналь де диманш», что он собирается сниматься в моем новом фильме, на меня обрушился целый шквал критики, оскорблений и… ненависти. Не на него, нет — на меня. Средства массовой информации не отстают от зрителей. Повсюду раздаются «авторитетные» голоса, смешивающие с грязью режиссера, который осмеливается превращать в кинозвезду «бандита, подонка, замешанного в деле ОМ-Валансьенн, Адидаса, Креди Лионне, Тестю; аферист а и хулигана, человека «Фосеа», которого на время спасает от возмездия лишь депутатская неприкосновенность, на которого годами копится досье у следователей; скатившегося на дно счастливчика, которого большинство французов с радостью отправили бы за решетку…» И сделать из него звезду! Реабилитировать его! Превозносить его! Стыд! Скандал! Кое-кто из настроенных не так свирепо, ограничивается обвинениями в том, что я, не будь дурак, пользуясь популярностью Тапи, хочу создать себе рекламу. Я же запросто могу сказать в ответ, что никогда еще так не рисковал жизнью и что этот фильм — один из самых трудных и опасных среди всех прочих. Бернар Тапи — это дополнительное препятствие, на которое я подсознательно рассчитывал. Сделав тридцать четыре фильма, на тридцать пятом хочется бросить еще никогда не звучавший вызов.

Несмотря на тот поток грязи, который льется мне на голову, я ни на секунду не отказываюсь от моей идеи. Я слишком давно мечтаю снять Тапи. И я абсолютно уверен, что он окажется потрясающим актером и очарует своих самых ярых преследователей. Небольшой спектакль, который они с Лукини сыграли в моем присутствии, окончательно убедил меня в этом.

Впрочем, я ни капли не сомневаюсь, что, от души смеясь по поводу столь серьезной темы, как наше здоровье, даже самые сдержанные зрители этой комедии получат удовольствие и забудут о предрассудках. Итак, мы снимаем. Я вопреки существующему порядку окружаю съемки завесой молчания и тайны. Ничто не должно просочиться наружу — ни сведения о наших рабочих буднях, ни отдельные куски сценария. А в нем рассказывается об одном безработном актере, переквалифицировавшемся в полицейского (его играет Лукини), и о бизнесмене (роль которого исполняет Тапи), подверженном душевным страданиям, а также — болям в желудке. Первый — жизнерадостен до предела, второй — ипохондрик. В результате анализов обнаруживается, что один из них болен раком, а второй нет. Именно тогда и наступает черед персонажа по имени доктор Нитез, которого играет Алессандра Мартинес. Когда-то Бенуа Блан (Бернар Тапи) подлым образом оставил ее. Когда он неожиданно оказывается в ее кабинете, старые раны вновь начинают кровоточить. Она не простила его. Случай дает ей возможность хотя и с опозданием, но отомстить. Она нарочно путает данные анализов, чтобы ее бывший любовник посчитал себя больным. На эту роль требовалась актриса с сильным характером, властная и одновременно необыкновенно женственная. Алессандра умеет затушевать свою красоту, превращаясь из изящной танцовщицы в почти что по-мужски суровую женщину. Она меня поражает, когда абсолютно точно воплощает характер героини, при этом вовсе не играя. Ни капли. Я запретил ей это делать. Ей ничего не остается, как вести себя со всей строгостью. А я всего лишь снимаю то, как она смотрит, как просто держит себя. Эта манера подходит ей великолепно, Алессандра восхитительна. Тапи никогда не сомневается во мне, он мне доверяет полностью. Он знает, что я в него верю. Я его «опробовал». Он не боится высказать мне свои сомнения по поводу какой-либо сцены. И его соображения, всегда разумные и обоснованные, чаще всего отлично пригождаются.

Конечно, «Мужчины и женщины: инструкция по употреблению» — это фильм о медицине и о психосоматических явлениях. Но это также картина о лжи. Хотя я так люблю то, что называю «ароматами истины», сейчас я хочу сказать спасибо лжи, которая позволила мне развить в фильме одну очень важную, на мой взгляд, тему, тему «кредита лжи». Я считаю, что солгать имеет право любой человек, но при условии, что однажды он отдаст неправде свой долг. Мне кажется, ложь — это своего рода заем, сам по себе не такой уж страшный, каким обычно изображают вранье. Дети обычно пользуются им безо всякой

задней мысли, потому что не предполагают, что могут попасться. Взрослые же перестают врать в тот момент, когда понимают, что за всякий не возмещенный долг лжи придется платить стократно. Если мужчина изменяет жене и сам признается ей в этом, то ему, конечно, придется пережить неприятные минуты. Но если он скрывает измену, а жена все-таки о ней узнает, его жизнь превращается в ад. У всякой медали есть оборотная сторона. И ложь, хотя и является возможным выходом из положения, по-своему лишает свободы. Взяв кредит, вы уже не вполне сами себе хозяин.

Студия «Фильмы 13» напоминает сумасшедший дом. Наш традиционный банкет по поводу окончания съемок проходит необычно оживленно благодаря присутствию неповторимого «главного гостя» по имени Бернар Тапи. Все от души хохочут над его остротами. За тридцать девять дней съемок многое изменилось. Те, кто поначалу говорил мне: «Знаешь, я здесь только из-за тебя» (а таковых были добрая половина группы), стали восторженными поклонниками Тапи как личности. Самая спорная звезда за всю историю моего кино покорила буквально всех. Во время этой передышки в постоянной череде неприятностей Тапи смог наконец стать самим собой, вести себя без оглядки, совершенно свободно. Он побыл в компании людей, которые хотели от него лишь одного: чтобы он их покорил. В компании людей, причастных к зрелищам и потому тем более умевших оценить тот блестящий спектакль, который разыгрывал перед ними Бернар Тапи. Что до меня, то мои надежды на него полностью оправдались. Мне показалось, что стержень у него хороший, и так и оказалось. Мне показалось, что он больше всего на свете любит жизнь, и теперь я это твердо знаю. Мне показалось, что если он и совершил ошибки, в которых его упрекают, то лишь для того, чтобы и остальные полюбили жизнь. И мне хотелось бы верить, что те надежды, которые он возлагал на нашу совместную затею, тоже подтвердились. А помимо всего мы с Бернаром Тапи по-настоящему подружились. И это — самое главное.

Я в который раз сижу, сжавшись в уголке зала, во время просмотра своего фильма. В который раз я приговорил себя то ли к двухчасовой пытке, то ли к двухчасовому восторгу — это покажет реакция публики. Я снова чувствую себя мальчишкой, начинающим режиссером, сидящим в Синематеке в жуткий день показа моего фильма «Человеческая сущность». Все — так же, как и тридцать шесть лет назад. Если не считать Золотой пальмовой ветви и двух «Оскаров» в кармане, нескольких разочарований и немного седых волос. Но чем бы все ни закончилось сегодня, 25

августа 1996 года, этот день все равно очень важен: «Мужчины и женщины: инструкция по употреблению» самый первый раз отдан на суд прессы. Я выбрал кинотеатр «Нормандия» на Енисейских полях. Там мне часто везло. Может, из-за названия. Удача, кажется, и в самом деле мне улыбается. Присутствующие в зале журналисты хохочут во всех смешных местах. В какие-то моменты я почти физически чувствую их напряжение и внимание. Когда в конце начинают идти титры, зал взрывается аплодисментами. Я вздыхаю с облегчением. То, что пресса приняла «Мужчин и женщин…», добрый знак для дальнейшей судьбы фильма. В самом деле, нынче публика становится с каждым днем все разборчивее и в последние несколько лет стала вновь доверять мнению профессионалов. Критики, уже совсем было переставшие вершить судьбы в кино, вновь обрели силу. И сегодня, 25 августа, в полдень (показ начался в 10) я перестаю волноваться. Самые придирчивые (читай — пресыщенные кино) зрители только что на ура приняли «Мужчин и женщин…».

Но счастье мое было недолгим. На следующий же день пресса единодушно разругала меня в пух и прах. Ей-богу, все повторяется. Происходит то же самое, что и с фильмом «Приключение — это приключение». Я застал критиков с поличным, когда они смеялись. А потом… Правда, на сей раз дело обставлено несколько иначе: о самом фильме даже не говорят, а решают один-единственный вопрос — надо было снимать Бернара Тапи или нет? Разумеется, следует ответ, что ни в коем случае. После чего от объективности не остается и следа: «Мужчины и женщины…» — не просто фильм, который может понравиться или нет и о котором можно иметь свое собственное суждение. «Мужчины и женщины…» становится поводом для скандала из-за личности человека, который в нем играет, но которого при этом даже не обсуждают как актера. Меня настиг один из страшнейших бичей нашего времени: политкорректность.

Буря надвигается в Венецианской лагуне. Фильм «Мужчины и женщины…» участвует в фестивале «Мостра», который происходит в самом начале сентября, ровно в тот момент, когда он должен выйти на экраны во Франции. В конечном итоге я взял за правило — ибо воистину нет пророка в своем отечестве, и я менее всего подхожу на эту роль — опробовать свои фильмы за границей, прежде чем они пойдут в нашем отечестве. Ради того, чтобы запастись силами на будущее. Как мне кажется, в других странах к моей работе подходят с тем минимумом объективности, на который любой деятель кино имеет право рассчитывать. И признают лишь один критерий оценки: достоинства — или недостатки — моих фильмов. Так, например, итальянцам, среди

которых Бернар Тапи не разжигает таких страстей, как у нас, картина «Мужчины и женщины…» понравилась, и они решили, что именно она будет представлять Францию на их фестивале. На торжественном вечере после показа фильма мы удостаиваемся бурной овации. На следующий день почти все итальянские критики единодушны в своих похвалах…

Два дня спустя, когда фильм выходит на экраны во Франции, количество распроданных билетов на первые сеансы внушает надежду. Если оно не уменьшится, то фильм «Мужчины и женщины…» будет иметь огромный успех. На дворе среда. В четверг я получаю удар в спину. Мы еще не успели уехать из Венеции, как один из моих маститых собратьев, продюсер Мартен Кармитц, считает своим долгом сделать для прессы заявление, откровенно и резко направленное против Лелуша и Тапи. Спекулируя на морали, он высказывает свое возмущение, используя давно известные аргументы: «Сделать кинозвезду из этого прохвоста Тапи! Это неприлично! Лелуш дискредитирует нашу профессию!» И все такое прочее. Кармитц сам только что снял фильм и мой конкурент, а потому его поведение противоречит законам честного состязания и духу цехового братства. Во всяком случае, мне оно кажется недостойным художника.

Возможно, благодаря тому, что средства массовой информации во Франции на все лады обсуждают заявление Мартена Кармитца (они ведь страсть до чего это любят), эффект превосходит ожидания даже его самого. Он мнит себя лидером. Словно бы противники моего фильма нуждались в вожде и нашли его в лице Кармитца. Начиная с пятницы сборы от фильма уменьшаются в два раза. Этот спад столь же стремителен, сколь внезапен. Я надеялся, что, придя на мою комедию, зрители будут смеяться и восхищаться игрой Тапи и, таким образом, позабудут о своих предрассудках. Я не учел, что люди откажутся пойти смотреть фильм, просто-напросто чтобы «не тратить три франка на этого подонка Тапи». Учитывая размер его долгов, мы вместе с ним решили, что ему не будут платить гонорар (он заведомо был бы арестован его кредиторами), но что он получит проценты с проката. Кто-то обмолвился про три франка за вход. И для всех противников Тапи это стало решающим аргументом против него. Именно три франка оправдывают их отказ пойти посмотреть «Мужчины и женщины…». И, само собой разумеется, дают им право судить о фильме, не видя его. Как будто мало и всего этого, меня упрекают и в том, что я снимал непрофессионального актера. «Он узурпатор!» — заявляет Ален Делон (которого, замечу кстати, я планировал взять на роль, исполняемую Тапи, если бы

тот отказался сниматься или не был… свободен во всех смыслах этого слова). Многие мои собратья хором повторяют это обвинение. Скандал приобретает какие-то кошмарные размеры. В некоторых кинотеатрах демонстрацию фильма прерывают, распрыскивая слезоточивый газ из баллончиков. На зрителей, которые отваживаются (и это не преувеличение) пойти смотреть «Мужчин и женщин…», нападают в кассах: «Вам не стыдно? Подарить три франка Тапи!» Объясняющие свой отказ смотреть фильм по изложенным выше причинам объединяются с теми, кто просто повторяет услышанные или прочитанные гадости о нем. Их объединению ничто не препятствует, знаменитый «беспроволочный телефон», столько раз выручавший меня, на сей раз безмолвствует. Ведь зрители, которым картина понравилась — а их не так уж мало, — как-то стыдятся своего мнения и не осмеливаются высказать его вслух. Как говорит герой Тапи: «Худшее никогда не обманывает».

Наконец тучи рассеялись. Однако буря, поднявшаяся вокруг фильма «Мужчины и женщины: инструкция по употреблению», была первым случаем, когда я не мог ничего возразить и, что гораздо хуже, когда друзья отвернулись от меня. В этом испытании я потерял своих последних сторонников, тех, кто прежде все еще осмеливался говорить, что любит мои фильмы. Первый раз в жизни я оказался в полной изоляции. Совершенно один. Конечно, риск всегда подвигал меня на дальнейшие шаги, и я не жалею ни об одном прожитом мгновении. Я даже осмелюсь сказать, что самые трудные из них принесли мне самое большое удовлетворение. Я поступал так, как считал нужным. И потому у меня нет причин — и охоты — плакаться в жилетку.

И все-таки во всей этой истории я нашел несколько поводов для утешения. Всячески очерняемый во Франции, фильм «Мужчины и женщины: инструкция по употреблению» был с восторгом принят за границей. Во многих странах были закуплены права на его показ. У меня просят разрешения показать его на съезде врачей в Вене. Как считают специалисты, этот фильм убедительно демонстрирует, сколь важны отношения, которые устанавливаются между врачами и больными. Медицинские работники, судя по всему, разделяют мою теорию относительно той значительной роли, которую играет психика человека в эволюции болезни. Я называю это в картине «силой успокоенного сознания». Едва задумав «Мужчин и женщин…», я понимал, что пускаюсь в самую опасную из всех моих затей. Последующие события это подтвердили. Однако вопреки всему, что мне пришлось тогда пережить, я не перестаю считать эту работу одной из самых удачных. Со временем дело Тапи

забудется, и можно будет наконец посмотреть «Мужчин и женщин…» так, как смотрят любую другую картину. Этот фильм еще не сказал своего последнего слова.

СЛУЧАЙНОСТИ И… ВСПЫШКИ

Мы с Алессандрой поженились 30 октября 1995 года, в день моего рождения, в мэрии Обервиля, в Нормандии. Для меня это был лучший подарок. С тех пор как мы встретились в 1992 году, она с каждым днем значила в моей жизни все больше и больше. И, разумеется, в моем кино. Я люблю ее грацию танцовщицы, которая светится в самых обыденных движениях. Мы никогда не чувствуем стеснения, которое бывает, когда актриса замужем за «своим» постоянным режиссером. В периоды, когда съемок нет, мы редко говорим о работе. Однако это не значит, что Алессандра не участвует в творческом процессе. Наоборот. Особенно меня восхищает в ней ее инстинкт. Тот инстинкт — и та интуиция, — которым женщины обладают в тысячекратной степени и который позволяет им находиться в контакте с тем, что я называю великим замыслом Вселенной. Тот инстинкт, который делает их внешне иррациональными и лишенными логики, но который приведет нас — если мы рискнем за ним последовать — гораздо дальше, чем весь мировой разум, вместе взятый.

Если я что и понял к своим шестидесяти годам, так это то, что инстинкт превосходит разум. Человек наделен и тем, и другим. Но культура и цивилизация глубоко запрятали наш инстинкт. Однако именно он тем не менее дает нам всегда самые верные советы. Когда я снял свой первый фильм, умные люди посоветовали мне бросить кино. Мой инстинкт подсказал мне продолжать. Все свои картины я делал по наитию. Многие из нас превозносят разум, но это потому, что он приносит дивиденды немедленно. В то время как инстинкт дает проценты лишь по прошествии долгого времени. И потом, инстинкту нужно обучаться. Его языком овладеваешь, наблюдя за иррациональным, поначалу внимательно приглядываясь к тому, что нас окружает. И только от нас самих зависит расшифровать полученную таким образом информацию и использовать ее как можно лучше. Именно это я и старался делать всю жизнь. Вот почему, как я надеюсь, сегодня мой инстинкт развит, как никогда. Я всегда прислушиваюсь к нему, и он меня никогда не подводит. А награда его — просто исключительна.

Плодом всех этих размышлений стал мой фильм «Случай или совпадение». В совпадениях, которые случаются в нашей обыденной жизни, реализуется то, что можно просчитать. Все остальное подлежит ведению случая. Если вы сделаете так, чтобы совпали тысячи металлических деталей, то получится автомобиль. И он по воле случая может врезаться в дерево. Меня,

разумеется, интересует именно непредсказуемое. То самое, к чему хоть чуточку приблизиться помогают нам инстинкт и интуиция. Понятно, что главным героем «Случая или совпадения» может быть только женщина. Та, которая подобно большинству женщин и в отличие от всех мужчин сохранила свой инстинкт в чистом виде. И у которой он станет еще сильнее в результате самой ужасной трагедии, какая только может выпасть на долю женщины, — одновременной потери ребенка и любимого мужчины. Сделать этот фильм подбивает меня среди всего прочего, видимо подспудное желание выразить свой самый большой страх: лишиться ребенка. Когда мне случается молиться, я прошу лишь об одном — чтобы мои дети оставались со мной как можно дольше. Из всех чувств, которые еще волнуют мою душу, желание видеть, как они растут, — самое сильное.

Так вот, я задумываю рассказать историю одной женщины, которая теряет самое драгоценное — ребенка. Я даже не останавливаюсь на этом и «заставляю» ее потерять и мужчину, который в данный момент много значит в ее жизни. Потому что если уж человек способен пережить такой кромешный ад, то это говорит только об одном: жизнь, безусловно, побеждает все. В глубине души я в этом убежден. По этой-то причине я сознательно обрекаю мою героиню на ужасающие испытания. Я хочу показать, что даже их можно преодолеть, что жизнь сильнее всего, что если ей доверять, то она подаст надежду при любой, самой страшной трагедии. Виват, жизнь, виват всегда!

Смысл «Случая и совпадения» можно передать одной-единственной фразой, которую произносит героиня Алессандры: «Чем сильнее горе, тем сильнее надо быть, чтобы его пережить». Чтобы справиться с ним, нужно прислушаться к своему инстинкту. Что и делает Мириам — Алессандра в моем фильме. Если бы она в своем несчастье доверилась разуму, она бы покончила с собой. Но инстинкт и интуиция заставляют ее жить дальше. Я часто замечал, что желание жить возвращается, если куда-нибудь уехать. Начать путешествовать. Когда на вас обрушивается горе, поездка к друзьям лишь делает его сильнее. Потому что те, кто нас любит, и даже вполне искренне, не могут не испытывать эгоистического чувства удовлетворения от наших бед. Такова человеческая природа. Не случайно (и это даже не совпадение!), что на похоронах народу всегда больше, чем на свадьбе. Поэтому единственное спасение от горя — полная перемена обстановки, одиночество, совершенно незнакомые люди. Вооружившись камерой, Алессандра пускается в погоню за картинами. За тем, что ее сын мечтал увидеть: ныряльщиками Акапулько, квебекской сборной по хоккею, белыми медведями в

бухте Гудзона. Завершив свои поиски, она положит отснятую кассету на том берегу, около которого утонули ее сын и возлюбленный. По сути, это фильм про битву между жизнью и смертью. Из которой победителем неизбежно выходит жизнь, ибо для меня она — символ вечного движения. Никогда прежде Алессандра-актриса не раскрывалась так полно. Она в этом фильме божественно красива, талантлива, изящна. Я любуюсь ею постоянно. Я не могу перестать ее снимать. Она не просто звезда фильма. Она — сам фильм. И он почти помимо моей воли становится гимном актрисе, которой я восхищаюсь, и женщине, которую я люблю.

Я пережил мгновения полного счастья в ту субботу, 10 октября 1998 года. Алессандра, которая без конца преподносит мне подарки, сделала самый лучший из всех, родив нашу дочку Стеллу. Ее имя, как и у остальных моих шестерых детей, начинается на С. С — как Симон, ведь именно так звали моего отца.

Роковой день приближается. «Случай и совпадение» должен быть представлен на суд публики. Я понимаю, что еще никогда не снимал столь мрачного фильма. Однако теперь, когда он уже существует, мне кажется, как это ни парадоксально, что это мой самый оптимистичный фильм. К тому же «Случай…», как я имею смелость полагать, хорошо сделан с точки зрения чисто профессиональной. Быть может, это одна из самых лучших моих работ. Я, конечно, допускаю, что сюжет несколько тяжел для восприятия, но надеюсь, что игра Алессандры, а также общая атмосфера, в которой протекают события, отвлекут зрителя от мрачной темы. К тому же общая идея обнадеживает. Как ни странно, после его просмотра чувствуешь себя счастливым. Но первые отзывы критиков убийственны. Воистину время ничего и никого не излечило. В который раз все, за редким исключением, просмотрели мой фильм, но не увидели того, что я хотел показать, не услышали того, что я попытался объяснить. К этому я привык. Но настоящий и самый болезненный удар я получил от зрителей. На следующий день после премьеры я узнаю из «Синешифр»[79] что на фильм почти никто не пошел. В последующие дни катастрофа не вызывает сомнений. «Беспроволочный телефон» не помогает и через несколько недель. «Случай и совпадение» видели всего 250000 французов. Это мой самый ужасный финансовый провал со времени успеха «Мужчины и женщины».

Становится абсолютно очевидно: «Случаю и совпадению» публикой объявлен настоящий бойкот. Бойкот, который я не могу не отнести на свой счет. Возможно, публика имеет на то свои

причины. Возможно, она по-своему объясняет мне, что с нее хватит и меня и моих картин. Что когда это слишком, то пора заканчивать. Довольно снимать каждый год по фильму тридцать лет подряд. Разумеется, я могу найти тысячу причин, чтобы оправдать провал «Случая…». Но у меня не получается рассматривать этот бойкот иначе, как приговор, вынесенный мне: за тридцать лет мы устали от Лелуша. И чтобы быть до конца честным перед самим собой, я тоже должен был бы спросить у себя, не пора ли остановиться. Но «Случай и совпадение», так не полюбившийся французам, был горячо принят на тех многочисленных международных фестивалях, где его показали. В Венеции ему аплодируют десять минут. В Токио его также ждет триумф. А Алессандра получает Главный приз иностранной актрисе на фестивале в Чикаго. Награда, которая, по-моему, принесла мне больше счастья, чем ей. Но все эти утешительные призы меня… не утешают.

Для меня это все равно что «большой взрыв» Вселенной. Семья из семи детей словно разлетается на куски, и истории этих разбросанных судьбой людей должны рассказать историю всего XX века. Этот фильм, уже крутившийся у меня в голове, назывался одной датской поговоркой: «Дети кузнеца не боятся искр». В начале нашего отживающего свой срок XX века один кузнец, разорившийся из-за появления автомобилей, и его жена кончают с собой, оставляя семерых детей-сирот (может быть, потому, что у меня тоже семь детей?). Их усыновят семь различных семей. И у них сложится семь разных судеб, которые, если их сплести вместе, представят трагикомическое полотно, рисующее XX век. Я мечтал выпустить этот фильм к самому началу XXI столетия, 1 января 2000 года. Его неизбежно сравнивали бы с «Одними и другими», но в нем я пошел бы дальше. «Одни и другие» — это картина, целиком построенная на воспоминаниях — моих собственных или коллективных. «Дети кузнеца» был бы снят на документальной основе, с привлечением неимоверного количества записей, впечатлений, наблюдений, заметок, которые я собираю в течение вот уже сорока лет. Это сведения более достоверные, чем те, что дает память. Это настоящий дневник, и фильм был бы его своеобразным переводом, он представил бы наш век таким, каким его вижу я сквозь призму опыта и своего собственного, и других людей. В течение сорока лет я успел убедиться и в следующем: когда ты на гребне, все твои идеи принимаются на ура. Как только ты потерпел неудачу, даже самые лучшие твои планы вызывают недоверие. И фильм «Дети кузнеца» отложен на будущее.

После того как я прожил шестьдесят два года и отснял

тридцать восемь фильмов, лишь нечто сверхъестественное может вызвать во мне тот прилив адреналина, после которого я пущусь в свое тридцать девятое приключение. Чтобы снять этот фильм без оглядки на финансы, я ничтоже сумняшеся решаю продать все, чем владею: все тридцать восемь негативов моих предыдущих фильмов, все, что нажито на «Фильмы 13»… И поставить все деньги на один номер. Поставить все мои фильмы на один.

Однако прежде я должен уладить еще кое-что.

АВАНТЮРИСТКИ ВЫСОКОГО ПОЛЕТА

Набрав скорость, вдвое превышающую скорость звука, наш «Конкорд» устремляется навстречу солнцу. Я прильнул к стеклу крошечного иллюминатора и смотрю, как далеко внизу расстилается ковер похожих на вату облаков. Внезапно я смутно слышу что-то похожее на шелест платья. Оборачиваюсь. Рядом с моим креслом в проходе стоит женщина и улыбается мне. Костюм от Шанель, нить жемчуга, скромные украшения, копна золотисто-каштановых волос обрамляет лицо, которое так и просится на обложку журнала.

— Извините, пожалуйста, — обращается она ко мне мягко, — но на моем месте не работает вентилятор. Вы позволите мне сесть по соседству с вами?

— Прошу вас.

Она устраивается в кресле. Элегантность сквозит в каждом ее движении. Я вспоминаю, что видел ее только что, когда мы регистрировались на рейс в Нью-Йорке. Нельзя не обратить внимания на женщину в самолете, полном бизнесменов в строгих костюмах, к тому же — такую молодую и красивую. Она просит у стюардессы бокал шампанского. Я, как всегда, пью минеральную воду. Мы обмениваемся общими фразами.

— Простите, вы, случайно, не Клод Лелуш? — вдруг спрашивает она.

Когда я отвечаю утвердительно, у нее в глазах, как мне кажется, мелькает разочарование. Тем не менее я, судя по всему, чем-то ее заинтересовал: разговорившись, она любопытствует, как именно у меня рождаются идеи фильмов. Я отвечаю, не желая особо распространяться, что это обычно результат каких-нибудь наблюдений или встреч.

— Кто-нибудь рассказывает мне о каком-то случае, не важно, было это на самом деле или нет… И бывает, что с этого все и начинается.

Моя новая попутчица некоторое время размышляет над тем, что я сказал, и неожиданно задает вопрос:

— Ну, раз вы так любите всякие истории, хотите, я расскажу вам, чем я занимаюсь в этом самолете?

— По-видимому, тем же, чем и я, — летите в Париж. Она загадочно улыбается.

— Разумеется. Но не только. Вы видите меня «при исполнении…». На борту «Конкорда» я работаю.

У меня удивленно поднимаются брови, и она добавляет:

— Здесь летят только очень состоятельные люди. Иногда и самые богатые во всем мире. Настоящий клуб миллионеров. Билеты на самолет, конечно, тоже самые дорогие. — Она еще веселее улыбается, добавляя: — Но я всегда соответствую цене. — Затем, слегка усмехнувшись, продолжает: — Признаюсь, поначалу я приняла вас за бизнесмена (теперь я догадываюсь, почему она расстроилась, узнав, кто я). Мой вентилятор — в полном порядке. Просто я таким образом ненавязчиво знакомлюсь.

Я смотрю на нее в полном изумлении.

— Так значит, вы…

Я не решаюсь произнести нужное слово. Но она, догадавшись, искренне возмущается:

— Ничего подобного!

Я перестаю что-либо понимать. Тогда она поясняет:

— Я — профессиональная невеста.

— Это как же?

— Я влюбляю в себя кого-нибудь из тех, кто летит на этом самолете, и… нарочно затягиваю период ухаживания. Раскручиваю на подарки. Чем дольше за мной ухаживают, тем более дорогие подарки я получаю.

Я едва не подавился минералкой:

— Но разве вам не приходится рано или поздно…

— А вот и нет! Никогда. Если только я в виде исключения не захочу этого сама.

— То, что вы мне только что рассказали, станет сюжетом для превосходной комедии.

— Я вас благословляю на нее, — произносит она с улыбкой. — Но, конечно, при условии, что вы сохраните мое инкогнито.

В фильме «Одна за всех» рассказывается история пятерых женщин, которые, не приемля вполне самую древнюю профессию в мире, ее «усовершенствовали»: исходя из того, что мужчины ведут себя благородно в период ухаживания за женщиной, они всеми правдами и неправдами стараются его затянуть. Я тоже не вполне удовлетворился историей, рассказанной мне той, кого я в своем дневнике назвал Мадам Конкорд, и решил ее усовершенствовать: в моей картине эта авантюристка-одиночница превращается в команду женщин, чья сила действия становится просто устрашающей. По сценарию, среди пятерых молоденьких и очаровательных женщин три — начинающие актрисы, что способствует успеху в такого рода деятельности. Они до сих пор не были востребованы, но зато теперь смогут наконец «развернуться» в амплуа соблазнительниц и вечных невест.

Отказавшись от мимолетных ролей, смешных гонораров и проката в полупустых кинозалах, они отныне будут играть лишь для единственного зрителя. Но зато он один после каждого сеанса будет устраивать им овацию стоя, кричать «бис!» и постоянно вызывать на сцену. И получит представление. Одна из моих юных героинь станет диспетчером компании «Конкорд». Распределяя места пассажирам на седьмое небо, она будет сажать своих сообщниц по соседству с самыми выгодными «женихами». Имея достаточно времени для того, чтобы подробно изучить досье намечаемой жертвы, мои юные «невесты» знают досконально все про мсье еще прежде, чем устроиться в соседнем кресле. Им ведомы и его предпочтения. А посему их соблазнительная внешность и очарование производят на мсье тем большее впечатление, что они заводят с ним беседу на его излюбленные темы. В общем, дамы, что называется, пускают в ход все козыри. Эту прелестную компанию должны, разумеется, рано или поздно расколоть. Так как их деятельность все-таки слишком смахивает на проституцию, мои пять барышень будут иметь дело с полицией в лице комиссара Байара, которого играет Жан Пьер Марьель. Но поскольку ему пора подумать о пенсии, он предпочитает обеспечить собственную жизнь, сняв фильм, навеянный историей этих женщин (он полагает, что это будет для него выгоднее, чем их арестовать). Беда заключается в том, что он ничего не смыслит в кинопроизводстве и не имеет никаких связей в мире кино. Тогда он вспоминает, что один известный продюсер (Франсуа Перро) как раз сидит за решеткой. С его-то помощью и с помощью его советов комиссар и поставит свой фильм. Сцена их встречи, которую я дал в рекламный ролик, дает мне случай намекнуть на провал «Случая и совпадения» и заморочить голову моим насмешникам.

— Вы знаете кого-нибудь из режиссеров? — спрашивает Жан Пьер Марьель у Франсуа Перро.

— Да, например, Клода Лелуша, — отвечает тот, — он, кажется, на данный момент свободен.

— Но он очень известный и, наверно, запросит бешеные деньги!

— Вряд ли, — парирует Перро, — его последний фильм провалили, он согласится снимать даром.

В «Одной за всех» много точек соприкосновения с «Приключение — это приключение». Потому что в нем перед нами предстает компания очаровательных неудачниц, которые, собравшись все вместе, наконец-то преуспевают. Это происходит по принципу трех мушкетеров (которых на самом деле четверо): слабости каждого из них, собранные воедино, делают их

непобедимыми. Или по принципу моих пятерых бездарей из «Приключения…» — соединив свою энергию, они тут же становятся не такими уж безнадежными. Героини «Одной за всех» делятся друг с другом своими неудачами на работе и в личной жизни и вместе обнаруживают в себе решительность и силы, которых им поодиночке не хватало. Я часто замечал: разного рода компании создаются из неудачников или людей бездарных. И милыми и интересными они становятся только в этом обществе. Звездам и победителям не нужен никто. А проигравшие в этой жизни, напротив, инстинктивно ищут в других того, чего им не хватает, чтобы переложить на них свои проблемы. Параллели между лентами «Одна за всех» и «Приключение — это приключение» очевидны, однако можно обнаружить и другие, не столь заметные на первый взгляд. Горничные, некоторые шутки по поводу древнейшей профессии, например, в сцене в аэропорту… напомнят тем, кто хорошо знает мое творчество, моменты из картин «В дни полнолуния», «Мужчина и женщина», «Вся жизнь». Старые и новые кадры смешиваются. Мои нынешние юные неудачницы, ставшие звездами кино благодаря своему авантюризму, наверно, в сознании некоторых зрителей, пошлют привет Жаку Вийере, очаровательному неудачнику из ленты «Робер и Робер», тому самому, который в конце концов покорил «Олимпию».

Каждый из моих новых фильмов чем-то обязан предыдущему, но также — и всем остальным, созданным до него, как обязан последний потомок любого древнего рода всем своим предкам. Я очень люблю женщин, и снятый о них фильм «Одна за всех» позволяет мне в который раз восхититься ими и даже открыть новые удивительные черты женской психологии. Путешествуя недавно на «Конкорде» (решительно, этот самолет для меня — постоянный источник вдохновения), я присутствовал при одной весьма примечательной сцене. В аэропорту стоявший прямо передо мной в очереди на регистрацию некий господин совершенно отвратительным образом вел себя с женщиной-диспетчером, которая не разрешала ему пронести с собой в салон слишком большой багаж. Сей господин ее всячески оскорблял, кричал о своем огромном состоянии и о тысячах служащих на его предприятиях во всех концах света, сообщал, что сто раз летал этим рейсом с этим же самым багажом, угрожал женщине, что уволит ее и т. д. Та, не уступая ему, в конце концов все же расплакалась. Отчаявшись, он швырнул чемодан на транспортер и удалился, ворча и грубо ругаясь. Поскольку я стоял сразу за ним, то, подойдя к стойке, застал диспетчера в слезах, в буквальном смысле слова подавленной. Я даже засомневался, сможет ли она

заняться мной. Еще немного, и я обнял бы ее и стал утешать… Но пока что попытался просто подбодрить.

— Знаете, не стоит вам так расстраиваться из-за всяких… ммм… идиотов, — сказал я как можно проникновенней.

В тот же миг она взглянула на меня. Слез как не бывало. Словно это была другая женщина.

— О, не волнуйтесь, — сказала она голосом, который снова звучал твердо, — его чемодан не попадет в Нью-Йорк.

Я остолбенел.

— Вот как?

— Я его отправлю в Тель-Авив.

Она удивляет меня все сильнее и сильнее.

— А почему именно туда?

— Потому что там взрывают багаж, прибывший без пассажиров.

Нет, женщины никогда не перестанут меня удивлять. Эта вот, с невероятной быстротой справившись со слезами, в мгновение ока превратилась из жертвы в суровую мстительницу. Мужчины «ездят на одной скорости», они владеют лишь одним регистром человеческих чувств и качеств. Они могут быть в той или иной степени сильными или слабыми, храбрыми или трусливыми и т. д., но редко обладают несколькими свойствами одновременно. Женщины — потрясающие хамелеоны в области чувств, они способны с быстротой молнии переходить из одного состояния в другое. И диспетчер «Конкорда» с поразительной очевидностью мне это продемонстрировала. Она была так выразительна, что я не удержался и вставил эту сценку в «Одну за всех».

Мне сложно подобрать актрис на роли в фильме, потому что необходимо найти пять женщин, которые великолепно дополняли бы друг друга и образовывали спаянную команду. С самой первой нашей встречи с Анн Парийо она трогает меня, доверяясь мне как близкому человеку. Я нахожу, что она просто потрясающа, когда начинает перечислять свои недостатки, все то, что ей не нравится в себе, словно хочет отговорить меня ее снимать. Если даже она это делает специально, то ей это удается весьма ловко, однако я воспринимаю это скорее как искреннее признание, как знак той уязвимости, которая обычно свойственна выдающимся представителям актерского ремесла. У меня в фильме Анн Парийо поразительна и совершенно не похожа на себя прежнюю, какой она представала в фильмах до сих пор. Она великолепно вписывается в компанию присоединившихся позднее Мариан Деникур, Оливии Бонами и Алисы Эванс. Но мне по-прежнему не хватает пятого «мушкетера»-соблазнителя. Как легко догадаться, я и помыслить не мог делать «Одну за всех» без Алессандры. К

моему величайшему изумлению, поначалу она отказалась. Прося меня обойтись на сей раз без нее, она стала доказывать, что на нее уже насмотрелись в «Случае и совпадении», что и зрители, и критики будут меня упрекать в том, что я постоянно выпячиваю жену, опять будут писать кошмарные вещи и т. д. Я знаю, что она не придумывает, это ее действительно очень заботит. Я знаю также, что с некоторых пор новая роль мамы увлекает ее куда больше всех остальных и она отказывается оставлять Стеллу даже на один день ради съемок. И все же я настаиваю, говоря, что у меня есть для нее потрясающая роль. Но этот аргумент на нее не действует. Я почти что вынужден пустить в ход авторитет мужа и заставить жену сниматься в моем фильме! В конце концов она уступает при условии, что сама решит, что ей играть. Я соглашаюсь, и она выбирает самую скромную роль. Всего на шесть съемочных дней. Другая на ее месте стала бы играть главную героиню.

Ее скромность — еще одно качество, которым я не могу не восхищаться в ней.

Благодаря участию Алессандры в «Одной за всех» я осваиваю новый метод работы на площадке: съемки в сочетании с кормлением младенцев. Между дублями Алессандра кормит грудью Стеллу. Тронутый зрелищем, я, не удержавшись, снимаю его на камеру и вставляю этот эпизод в фильм. Вот так Стелла весьма рано дебютировала на экране, всего-навсего шести месяцев от роду. Все мои дети так или иначе участвовали в моих фильмах (что по крайней мере дает им повод их пересмотреть): Сара — в возрасте двух лет во «Всей жизни», Сабайа, еще совсем крохой, в «Баловне судьбы», Сашка и Сайа в «В днях полнолуния» и «Вот так истории». Саломея подарила свое имя одной из героинь «Уйти и вернуться» и украсила несколько эпизодов в картине «Мужчины и женщины: инструкция по употреблению». Симон долгое время был моим ассистентом, и я его очень ценил за деловые качества. Всех их я до безумия люблю и прошу у них прощения, что морочил им голову столькими фильмами.

Съемки «Одной за всех» были для меня длительной передышкой, необходимым глотком кислорода, хотя комедию зачастую снять не легче, чем серьезный фильм. Но эта комедия была еще и волшебной сказкой, потому что именно так я вообразил себе приключения молодой женщины с борта «Конкорда». Я даже хотел посвятить свой фильм… «незнакомке, подсказавшей мне эту историю». Историю, которую, в конечном счете, я полностью придумал, чтобы мне интересно было ее снимать. Ну да разве это так важно?

КИНО, ВПЕРЕД!

Кино, кино… Кино, которое я так любил всю свою жизнь, которым я жил еще прежде, чем начать им зарабатывать, которое одновременно — столетний старец и неугомонный подросток переходного возраста, movie-business[80] и великое искусство, — кино не перестает меняться. Словно постоянно находясь под угрозой исчезновения, оно трансформируется, приспосабливается к враждебной окружающей среде и выживает вопреки и назло всему. Благополучно пережив изобретение телевидения и повсеместное распространение видео, в последнее десятилетие XX века оно совершило самый крутой вираж за все время своего существования. Ведь до недавнего времени все кино можно было, в общем, поделить на две большие категории: entertainment[81] и авторское кино, иначе говоря, кино продюсеров, призванное лишь увеселять публику, и кино, создаваемое для того, чтобы заставить зрителя думать, донести до него какую-нибудь идею. Оба этих течения утвердились сразу же после появления на свет седьмого искусства. С одной стороны, американские воротилы и их европейские коллеги развивали киноиндустрию, базирующуюся исключительно на чистой развлекательности, создаваемую на потребу масс с одной, единственной целью — получить максимальную прибыль. С другой — некоторые кинематографисты — как правило, европейцы, — понимая, каким мощным проводником идей может стать кино, предпочли поставить его на службу мысли, политической или философской, в результате чего постепенно сложилось понятие авторского кино.

Почти целое столетие эти два течения более или менее мирно существовали друг с другом, и каждое имело своих верных почитателей и восторженных поклонников. Но телевидение спутало все карты. На маленьком голубом экране телезрители нашли великие страсти и чувства, хорошо знакомые им по кинофильмам, но заодно — столкновения мнений, документальные ленты, политические обзоры, интеллектуальные споры. В результате — они повзрослели, стали разборчивее и требовательнее. Мало-помалу они осознали убожество иных чисто развлекательных фильмов, а также познали разочарование от иного интеллектуального кино. И, устав оттого, что одни обращались с ними, как с поздними детьми, а другие — как с прилежными учениками, они стали требовать фильмов одновременно развлекательных и умных. Отныне киноиндустрия только и делает что воспроизводит университетские лекции на

кинопленке. Зритель конца нашего века — и начала следующего, — заплатив деньги за билет, ждет, чтобы его развлекли, взволновали, посмешили, но также и чему-то обучили. Он хочет, чтобы ему помогли забыть о суете обыденной жизни, заставив при этом размышлять о чем-то серьезном. И все это — в пропорциях, которые должны быть очень четко продуманы, чтобы фильм понравился.

Возможно, пришедшая мне на ум параллель покажется слишком смелой, но все же: кинозрители с их новыми запросами в некотором смысле напоминают мне автомобилистов (кстати, обе индустрии, что интересно, возникли одновременно). До сравнительно недавнего времени семейный микроавтобус, джип и спортивный кабриолет имели каждый свое четкое предназначение и соответствовали определенному «амплуа» — отца семейства, воскресного искателя приключений или донжуана, — в котором и выступал их владелец. Но теперь автомобилисты хотят «синтетических» машин, и лучше всех продаются те, которые объединяют все предназначения. Нынешний водитель желает получить автомобиль, в котором смог бы ездить с семьей и большим количеством вещей, который обладал бы лучшими качествами гоночных машин и в котором бы он смотрелся наилучшим образом, разъезжая в одиночку.

Зрители тоже хотят «фильмов-вездеходов». И новое кино родилось в ответ на эти новые требования. Во главе этого новаторского движения стоят англичане. Благодаря таким фильмам, как «Монти Пайтон», «Виртуозы», «Меня зовут Джо», «Каменный дождь» и др., молодому кино по ту сторону Ла-Манша удалось возродиться на обломках старого. Оно смогло совершенно невозможным образом сочетать смех и жестокую социальную реальность страны, разоренной из-за закрывающихся заводов и охваченной трагедией безработицы. И при всем этом в нем сохраняется изящный английский юмор, например, в таких фильмах, как «Четыре свадьбы и одни похороны», «Друзья Питера» или «Внезапно в Ноттинг Хилл». И если сегодня британская кинематография находится на таком взлете, то это в первую очередь потому, что в ней впервые был осуществлен синтез кино зрелищного и авторского. И потому, что у англичан это получилось лучше, чем у их конкурентов. К тому же, положа руку на сердце, можно добавить, что английский язык, безусловно, стал для них дополнительным преимуществом. Эта «новая «Новая волна», пришедшая из британского кино, ясно демонстрирует, чем будет — и чем должно быть — кино завтрашнего дня: гармоничным синтезом развлечения и культуры, в котором последняя будет тонко закамуфлирована

первым наподобие многослойных сладостей — откусишь кусочек шоколада и ощущаешь на языке вкус ванили. Что же до режиссеров третьего тысячелетия, то они должны быть одновременно и комедиантами, и творцами фильма.

Лично меня это радует. Во-первых, потому, что при таком положении вещей зритель остается в выигрыше в той мере, в какой фильмы неизбежно должны становиться качественнее. А во-вторых, потому, что я вот уже сорок лет более или менее сознательно стараюсь объединить в своих фильмах развлекательность и рефлексию. И именно за это меня уже сорок лет ругают: сторонники развлекательного кино упрекают меня в том, что я снимаю авторское кино, и наоборот. С самых первых моих фильмов меня не желают признавать ни как комедианта, ни как их творца. Поэтому-то меня и не понимают критики и многие зрители. Отсюда — непримиримый спор между моими восторженными почитателями и неустанными очернителями. И все это потому, что я всегда внутренне склонялся к авторским фильмам, которые при этом — зрелищны. Равным образом меня долго критиковали за мой кинематографической стиль, упрекая в том, что от резкой смены планов у зрителя начинает кружиться голова. Однако сегодня мне кажется, что именно благодаря этому стилю я оставил свой след в киноискусстве: в фильме «Розетта», получившем в 1999 году Золотую пальмовую ветвь в Каннах, планы меняются буквально без остановки. В «Ведьме из Блэр», имевшем огромный успех в том же году, камера без устали перемещается вверх и вниз, взад и вперед. И таких примеров можно привести множество. Я совершенно не огорчаюсь, что теперь все превозносят то, за что в течение сорока лет ругали меня, напротив, я радуюсь при мысли, что мое упрямство было вполне оправданным, что то неосознанное упорство — ибо я поначалу не задумывался, почему я так делаю, — с каким я переплетал кино авторское и развлекательное, вполне вписалось в общую линию развития современного кино. Это новое кино, заметим кстати, имело давнишних и блестящих предшественников. Что снимали Карне, Ренуар, Дювивье и многие другие, как не развлекательные интеллектуальные фильмы? И их фильмы, как и все остальные, в которых забавное сочеталось с глубокими размышлениями, всегда нравились мне как зрителю, чем объясняются подсознательные установки в моих собственных картинах. «Ни Джеймс Бонд, ни Дюрас в чистом виде» — таков бы мог быть мой девиз. Нынешний «fin du siicle» мне по вкусу — он возвещает наступление эры фильмов, в которых идеи идут рука об руку с игровым началом.

Возможно, больше всего в нашем «fin du siicle» обнадеживает

тот факт, что за всю свою историю кино никогда еще не было искусством столь популярным, столь легко доступным и столь повсеместно распространенным, как сегодня. С каждым шагом вперед в освоении новой технологии кино мир камеры все больше и больше перестает быть прерогативой только профессионалов. Разумеется, многие ограничиваются использованием новых достижений при съемке одного лишь любительского кино, и тем не менее все больше и больше «любителей» начинают обновлять свой кинопочерк. Самые великие поэты и драматурги были литературными отщепенцами. И нынешний приток свежих сил в кино действует на него благотворно.

КОНЕЦ ДЕСЯТИ ЗАПОВЕДЕЙ

Режиссеры-продюсеры моего поколения до недавнего времени предавались ностальгическим воспоминаниям о более чем скромных бюджетах, которых хватало для съемок их ранних фильмов. И я, мысленно возвращаясь к началу моей карьеры, могу лишь улыбнуться, вспомнив о том, насколько скудными были средства, позволившие создать «Мужчину и женщину». И тут же замечаю, что деньги, потраченные на рекламу моего последнего фильма, «Одна за всех», в десять раз превышают сумму, необходимую, чтобы снять саму картину.

В эпоху гигантизма никто уже больше не удивляется подобным сравнениям, демонстрирующим повсеместно принятое мнение о том, что кино стоит больших денег. Судя по всему, основной закон, которому должно подчиняться седьмое искусство, гласит: «Нужно смотреть на мир масштабно». Я, конечно, не считаю, что на мир следует смотреть «узко», но тем не менее полагаю, что сегодня кино учит нас глядеть «вдаль».

Прошлогодний успех «Ведьмы из Блер» так поразил воображение моих коллег, что можно подумать, будто создавшие его юнцы нашли наконец алхимическую формулу, превращающую кинопленку в золото. Помимо того, что этот фильм совершенно неизвестных авторов показывает, каковы новые пути распространения культуры (чудо маркетинга через Интернет), он прекрасно доказывает, что его можно было снять, находясь в стороне от той борьбы, которая якобы определяет характер кинематографической продукции.

И этот пример далеко не единственный.

Так, скажем, нам долго внушали, что эпоха черно-белого кино ушла навсегда. И, однако, два наиболее популярных европейских фильма за последний год — «Девушка на мосту» Патриса Леконта и «Конвой ждет» Бенуа Марьяжа — развеяли этот предрассудок, чему уже прежде хорошенько поспособствовали такие разные режиссеры, как американец Вуди Аллен и норвежец Унни Страумм. Помимо этого, скоро мы увидим черно-белый немой фильм Каурисмяки.

Нам часто повторяли также, что фильм не должен идти больше двух часов подряд. «Титаник» на протяжении трех часов сорока минут блестяще продемонстрировал всю глупость этого неписаного закона.

Успешным синтезом двух типов кино мы обязаны зрителям, которые нам напоминают, что и они время от времени желают избавиться от строгих рамок жанров. Не существует зрителей,

которые умеют лишь смеяться и зрителей, которые умеют лишь серьезно размышлять. В полумраке зрительного зала сидят мужчины и женщины, способные и к тому, и к другому.

Нас уверяли, что без имен звезд на афишах никак нельзя. Что не помешало нам с волнением смотреть «Человечество» или «Розетту». Джордж Лукас в ином масштабе забавно демонстрирует всю абсурдность этого закона в приключениях «Звездных войн».

В то время, когда мы должны были бы бояться универсализации и стандартизации кино по всему миру, нам, напротив, преподносится замечательный урок свободы. И на этом дело не остановится. В ближайшие годы мы станем очевидцами процесса высвобождения электронов, который развеет все прежние мифы, каноны и якобы непоколебимые истины.

КОРОТКОЕ ЗАМЫКАНИЕ В ЦЕПОЧКЕ РАСКРУЧЕННЫХ КРИТИКОВ

Торговцы истиной всегда одерживали эфемерные победы. И в масштабах океана волны незаметны. То же самое можно сказать о критике, когда она соглашается с тем, что существуют лишь определенная мода, жанры, виды кино, и как будто не признает за каждым фильмом права, а лучше сказать — обязанности быть неповторимым.

Я был бы счастлив, если бы мои картины критиковали. Но, к сожалению, обычно их лишь пытались отнести к определенному виду кино, чаще всего заведомо порицаемому, потому что оно непременно должно быть зрелищем. В течение сорока лет каждый раз, когда я читал рецензии на мой новый фильм, у меня возникало ощущение, что я читаю фотокопию приговора, которым была встречена моя первая картина. С поразительным упрямством критики сами записываются в какое-нибудь течение, стиль, манеру, делая вид, что им неизвестно, до какой степени все течения, стили и манеры враждебны всякому творчеству.

Критика имеет право на любое мнение при условии, что оно у нее есть. Нам уже невыносима раскрученная критика раскрученных фильмов. Принятый определенными кругами тон, в соответствии с которым те или иные режиссеры и актеры котируются или нет, дискредитирует критику в той мере, в какой выражается в их снобизме презрение к кино. Бессон — ни свой, ни чужой среди критиков. Жоливе — вне моды, когда он подписывает «В самой сердцевине» или «Моя славная затея». На Жераре Ури не надо ставить крест. Те, кто снимает кино, — не производители варенья и не кутюрье, держащие нос по ветру.

Кино — самое уязвимое из всех искусств, поскольку требует огромных средств и нуждается в мгновенном одобрении зрителей. Кто из нас не знал провалов и отсутствия кассовых сборов, заслуженных или нет? И, однако, как справедливо утверждает одна бретонская пословица, «корабль не становится больше или меньше оттого, вознесен ли он на гребень волны или низвергнут в пучину».

СОВРЕМЕННОСТЬ НА ЛАЗУРНОМ ФОНЕ

Становясь доступным все большему количеству людей, кино освобождается. Тем не менее нам нужно преодолеть еще изрядное количество предрассудков, возникших по ходу развития техники кино. Восхищаясь возможностями, которые предоставляют нам всяческие спецэффекты, мы дошли до такого абсурда, что постоянно снимаем актеров на голубом или зеленом фоне и просим их держаться так, как будто они видят перед собой одно из семи чудес света. Но в недалеком будущем мы будем с удовольствием смотреть фильмы, снятые безо всяких спецэффектов. И снова убедимся, что любые догмы мгновенно превращаются в подстерегающую нас западню.

Каждое техническое новшество продвигало кино вперед. «Конец рабочего дня на заводах Люмьер» дал жизнь искусству кино. Изобретение звуковых фильмов оживило изображение. Цвет и широкий экран его усовершенствовали. Появление чувствительной пленки позволило появиться «Новой волне». В наши дни компьютерная техника пытается убедить нас, что мы сможем обойтись без актеров. Но я все же склонен думать, что слезы и смех живого артиста навсегда останутся самым главным в нашем творчестве и будут вечно волновать и восхищать зрителей.

Быть может, мне уже не суждено будет присутствовать при новых грандиозных переменах, которые, судя по всему, не за горами. Но если все же я их застану, то приму в них участие единственным известным мне образом: оставаясь верным моим наблюдениям. За свою долгую карьеру я иногда «подрабатывал», снимая клипы или рекламные ролики. Но я не поступился ни единым принципом, создавая свои, без малого, сорок фильмов. Каждый из них я стремился сделать и сделал без малейших уступок, таким, каким хотел, каждый последующий был вдохновлен предыдущим и должен был стать еще лучше. Удались они или нет, я за них отвечаю. Я черпал у своих врагов силы, чтобы продолжать снимать и не стоять на месте. Чем больше противников, тем сильнее желание победить. Захвали меня критика, я, быть может, обленился бы и не шел так часто на риск. Я и сегодня не устаю учиться искусству кино. Во «Всей жизни» молодой режиссер, герой Андре Дюссолье говорит: «Мне все время хочется снять фильм о XX веке. В нем события начнутся в 1900 году, вместе с изобретением кино, и закончатся в 2000, когда откроют счастье. Этот фильм будет длиться три часа, и в

нем — одно мгновение любви. Это будет словно тщательно изученная мгновенная вспышка чувства. Но, чтобы объяснить, как она происходит, я перенесусь на три поколения назад. Этот фильм покажет, что люди живы, только если они активно действуют, что постоянный дележ мира нужно заменить на устойчивый мир».

Именно этот фильм много раз пытался сделать я сам. Остается только его улучшать эпилог.

Лучшие фильмы — те, которые еще не сняты. У меня есть идеи еще трех картин. Три точных проекта, которые я был бы счастлив осуществить. Никто, и тем более я сам, не может сказать, получится у меня это или нет. Я попытаюсь их снять, сознавая, что отныне каждый сделанный мной новый фильм — это подарок судьбы. Так сказать, небольшой довесок счастья. Все то, чего я в конце концов добился, я поначалу упускал. И все, что я упустил, помогло мне разобраться в жизни. Неудача — это залог успеха. При условии, что ты признаешь себя виновным и стараешься исправиться. Если не считать ответственным за провал себя, то он ничему не научит. Это будет просто самообман. И если судьба еще подкинет мне возможность кое-что снять, то я буду делать каждый новый фильм, словно он самый первый или — самый последний. И не забуду золотое правило: снимать просто. Самые прекрасные творения в любом виде искусства те, что просты. А самые неудачные из моих фильмов те, где я напридумывал много лишнего. Я надеюсь, что однажды сниму фильм, о котором мечтаю всю жизнь. И который даст мне право на новую жизнь в кино.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

АВИЛДСЕН, Джон (род. в 1936) — американский режиссер, прославившийся фильмами «Джо» и «Рокки».

АЛЛЕН, Вуди (род. в 1935) — американский писатель, драматург, режиссер-комедиограф, постановщик фильмов «Манхэттен», «Зелиг», «Пурпурная роза Каира», «Сладкий и гадкий».

АМИДУ (род. в 1942) — французский актер.

АНЕН, Роже (род. в 1925) — французский актер и режиссер, постановщик криминальных драм 90-х годов.

АНКОНИНА, Ришар (род. в 1953) — французский актер. Дебютировавший в конце 70-х, прославился ролью в знаменитом во Франции фильме «Чао, паяц».

АНТОНИОНИ, Микеланджело (род. в 1912) — итальянский кинорежиссер и писатель, классик. Снял картины «Ночь», «Приключение», «Красная пустыня», «Забриски пойнт», «Профессия — репортер».

АСТЕР, Фред (1899–1987) — американский актер и танцор, любимец западноевропейской публики 50-х годов. Танцевал вместе с Джинджер Роджерс; их славе посвящена картина великого Феллини «Джинджер и Фред».

АСТРЮК, Александр (род. в 1923) — французский кинорежиссер. Один из основателей «Группы тридцати» — сообщества кинорежиссеров 50-х годов, явившихся предвестниками «Новой волны».

БЕЛЬМОНДО, Жан Поль (род. в 1933) — французский актер театра и кино, широко известный и в России («Повторный брак», «Великолепный», «Кто есть кто», «Ставиский»). Прославился исполнением ролей в фильмах одного из «отцов» «Новой волны» Жан Люка Годара «На последнем дыхании» и «Безумный Пьеро».

БЕРРИ, Жюль (1883–1951) — крупнейший актер, начавший еще в эпоху немого кино, наряду с Мишелем Симоном, Жаном Габеном и другими мастерами по сей день остается эталоном актерского мастерства. Исполнял роль Дьявола в фильме Карне «Вечерние посетители».

БОР, Гарри (1880–1943) — великий французский актер.

БРЕЛЬ, Жак (1929–1978) — французский актер, поэт и шансонье. Снимался в кино, пробовал силы в режиссуре.

БРОКА, Филипп де (род. в 1933) — французский режиссер, постановщик коммерческих фильмов («Луизиана», «Шуаны!»)

БРЮЭЛЬ, Патрик — французский актер и шансонье 70—80-х годов.

БУЖЕНА, Мишель — французский актер. Много снимался в 80-е и 90-е в мелодрамах и комедиях.

БУИ, Эвелин — актриса, дебютировавшая в самом конце 70-х, много снимавшаяся, но до сих пор известна в основном ролью Эдит Пиаф в фильме Лелуша «Эдит и Марсель».

БЮНЮЭЛЬ, Луис (1900–1983) — великий испанский режиссер. Ярчайший представитель сюрреализма в кино, друг Сальвадора Дали и Гарсиа Лорки. Эмигрировал из франкистской Испании, много работал в Мексике и во Франции. Многие его фильмы («Андалузский пес», «Золотой век», «Виридиана», «Скромное очарование буржуазии» и другие) стали классикой.

ВЕНТУРА, Лино (1919–1987) — французский актер, которого называли наследником Жана Габена. Знаком нам по многим фильмам, в том числе «Искатели приключений», «Зануда», «Сиятельные трупы», «Сицилийский клан».

ВИЙЕРЕ, Жак (род. в 1951) — французский актер, начинавший как артист второго плана в амплуа комического неудачника. Стал знаменитым после участия в фильмах Лелуша.

ГАБЕН, Жан (1904–1976) — великий французский актер.

ГАНС, Абель (1889–1981) — великий французский кинорежиссер.

ГОДАР, Жан Люк (род. в 1930) — французский режиссер, один из «отцов»-вдохновителей французской «Новой волны».

ДАЛИО, Марсель (1899–1983) — знаменитый актер, снимавшийся с 30-х по 80-е годы, до самой смерти.

ДЕВЕР, Патрик (1947–1982) — актер, которого считали главной надеждой французского кино 80-х годов. Снимался у ведущих режиссеров тех лет — Блие, Жессюа, других. Покончил с собой.

ДЕЛЛЮК, Луи (1890–1924) — классик французского немого кино, режиссер и теоретик. О фильмах Деллюка мало кто сегодня помнит, зато все знают введенный им термин «фотогения» — как основное свойство седьмого искусства.

ДЕЛОН, Ален (род. в 1935) — популярнейший французский актер. У Лелуша не снимался.

ДЕНЁВ, Катрин (род. в 1943) — французская киноактриса, звезда 80-х, ее приглашали крупнейшие мастера французского кино: Роже Вадим, Жак Деми, Клод Шаброль, Роман Полански.

ДЕННЕР, Шарль (1926–1995) — французский актер.

ДЮВИВЬЕ, Жюльен (1896–1967) — режиссер старшего поколения, снимавший фильмы с великими актерами 30-х годов. Ныне за пределами Франции известен мало.

ДЮРАС, Маргерит (1914–1996) — писательница и кинорежиссер, теоретик «нового романа» и авангардной

литературы.

ДЮССОЛЬЕ, Андре — французский актер.

ДЮТРОНК, Жак — французский актер.

ЖЕРАР, Шарль — французский актер.

ЖИРАРДО, Анни (род. в 1931) — актриса театра и кино.

ЗАНУК, Даррил — знаменитый американский кинопродюсер. За пределами США его имя часто ассоциируется с успехом и вообще с Голливудом.

КААН, Джеймс — американский актер, снимался у ведущих режиссеров США 80-х годов.

КАЙАТТ, Андре — французский кинорежиссер. В начале 50-х годов его фильм «Все мы убийцы» потряс Францию.

КАМЮ, Марсель (род. в 1959) — французский режиссер. Прославился мелодрамой «Черный Орфей».

КАРЕТТ, Жюльен (1897–1966) — французский актер, снимался с 30-х по 60-е годы.

КАРМИТЦ, Мартен (род. в 1938) — продюсер и режиссер, известен особым интересом к событиям мая 1968 года во Франции. Критика часто обвиняла Кармитца в левацкой демагогии.

КАСТ, Пьер (1920–1984) — французский режиссер и критик.

КАУРИСМЯКИ, Аки (род. в 1957) — современный финский режиссер, один из ведущих мастеров современного мирового кино.

КЕЛЛЕР, Марта (род. в 1945) — французская актриса швейцарского происхождения.

КЛЕР, Рене (1898–1981) — великий французский режиссер. Классик мирового кино.

КЛИФТ, Монтгомери — американский актер 50-х годов, очень популярный, прославившийся ролями кинолюбовников.

КЛУЗО, Анри Жорж (1907–1977) — французский кинорежиссер, постановщик, в частности, знакомого нам фильма «Плата за страх». Состарившийся Клузо пользовался большим уважением молодых коллег, что можно сказать о немногих «стариках» французского кино. Однако в последние годы не снимал.

КОППОЛА, Фрэнсис Форд (род. в 1939) — американский кинорежиссер, постановщик всех трех «Крестных отцов», а также «Коттон-клаба» и «Апокалипсиса наших дней».

ЛАНВЕН, Жерар — современный французский актер амплуа комических любовников.

ЛАНГЛУА, Анри — директор французской Синематеки.

ЛЕЙ, Франсис — композитор французского кино.

ЛЕКОНТ, Патрис — современный французский режиссер.

ЛОУЗИ, Джозеф (1909–1984) — классик британского кино, лучшие фильмы снял в 60-е и 70-е годы («Слуга», «Несчастный случай», «Посредник»).

ЛОУРЕЛ — знаменитый американский комик 30-х, выступал в паре с Харди.

ЛУКАС, Джордж (род. в 1945) — американский режиссер, постановщик знаменитых «Звездных войн».

Л'ЭРБЬЕ, Марсель — классик французского немого кино.

МАРЕ, Жан (1913–1999) — французский актер, невероятно популярный в Европе и России в ролях жанра «плаща и шпаги», где неизменно изображал воплощенную мужественность.

МАРЬЕЛЬ, Жан Пьер (род. в 1932) — французский киноактер, часто игравший в полицейских драмах.

МАСТРОЯННИ, Марчелло (1924–1996) — итальянский актер, снимавшийся у Феллини, Висконти, Антониони, Михалкова. Некоторое время был мужем Катрин Денёв. У них общая дочь — Кьяра Мастроянни, современная киноактриса.

МАЧЧИОНЕ, Альдо (род. в 1935) — итальянский актер, пришедший в кино из мюзик-холла. В фильме Лелуша «Хулиган» он дебютировал.

МЕЛЬВИЛЬ, Жан-Пьер (1917–1973) — французский кинорежиссер, стяжавший славу полицейскими историями с «философской подкладкой» («Самурай», «Второе дыхание», «Красный круг»).

МНУШКИН, Ариана — основательница знаменитого парижского «Театр дю Солей» и кинорежиссер. Дочь продюсера Александра Мнушкина, о котором подробно рассказывает Лелуш.

МОНТАН, Ив (1921–1991) — французский актер и шансонье итальянского происхождения.

МОРО, Жанна (род. в 1928) — французская актриса.

МОРГАН, Мишель (1910–1994) — великая французская актриса. Была партнершей Жана Габена в 30-е годы.

ПЕТРОВИЧ, Александр (1929–1994) — югославский кинорежиссер. Его международный успех связан с фильмами «Я даже видел счастливых цыган» («Скупщики перьев») и «Мастер и Маргарита» по Булгакову.

ПИАЛА, Морис — французский кинорежиссер.

РЕДЖАНИ, Серж (род. в 1922) — актер и шансонье, много снимался у ведущих мастеров — Висконти, Ангелопулоса, Сколы.

РЕЙШЕНБАХ, Франсуа (1922–1993) — французский кинорежиссер.

РЕМЮ (1883–1946) — наст, имя Жюль Мюрер. Орсон Уэллс считал его самым великим киноактером.

РЕНЕ, Ален (род. в 1922) — французский кинорежиссер,

постановщик фильмов «Хиросима, любовь моя», «В прошлом году в Мариенбаде» и других. Сотрудничал с Маргерит Дюрас, известен элитарностью своих фильмов и интересом к политике.

РЕНУАР, Жан (1894–1979) — кинорежиссер, классик французского кино.

РИВЕТ, Жак — один из режиссеров «Новой волны».

РОДЖЕРС, Джинджер — актриса и танцовщица США 30-х годов, выступала вместе с Фредом Астером. Дуэт был невероятно популярен в Европе.

РОССЕЛЛИНИ, Роберто (1906–1977) — классик итальянского неореализма, постановщик фильма «Рим — открытый город».

САЛЬВАДОРЕ, Ренато — итальянский актер, исполнил одну из ролей в фильме «Рокко и его братья».

САРТР, Жан Поль — писатель и философ, один из идеологов молодежного бунта 1968 года в Париже.

СИМОН, Мишель (1895–1975) — французский актер, его популярность сравнима с популярностью Габена.

СИНЬОРЕ, Симона (1921–1985) — французская актриса, жена Ива Монтана.

ТАННЕР, Алан — швейцарский кинорежиссер.

ТАТИ, Жак (1908–1982) — великий комедиограф, ставший классиком кино еще при жизни. Его сравнивали с Чаплиным.

ТЕЙЛОР, Элизабет — американская актриса, сыгравшая Клеопатру и множество других ролей. Символ голливудской дивы.

ТРЕНТИНЬЯН, Жан Луи — французский киноактер.

УЭЙН, Джон (1907–1979) — невероятно популярный в США актер на роль ковбоев в вестернах. В США его знал каждый ребенок. Начал сниматься в конце 20-х годов и к концу жизни стал попросту живой историей Голливуда.

УЭЛЛС, Орсон (1915–1985) — великий американский режиссер-новатор, постановщик фильма «Гражданин Кейн» и ряда экранизаций шекспировских пьес, оказавших влияние на весь мировой кинематограф.

ФАБИАН, Франсуаза (род. в 1932) — французская актриса, много снимавшаяся в 70-е годы, в том числе у режиссеров «Новой волны».

ФЕРНАНДЕЛЬ (1903–1971) — один из величайших комедийных актеров мирового кино.

ФИННИ, Альберт (род. в 1936) — английский актер и режиссер, сыгравший, в частности, главную роль в популярном и в России фильме «Том Джонс».

ФРЕНЭ, Пьер (1897–1975) — французский актер.

ХАРДИ — американский комик 30-х годов, снимался вместе с

Лоурелом.

ХЕПБЕРН, Одри (1909) — знаменитая американская киноактриса. Сыграла главную роль в мюзикле «Моя прекрасная леди».

ХОЛЛИДЕЙ, Джонни — французский эстрадный певец.

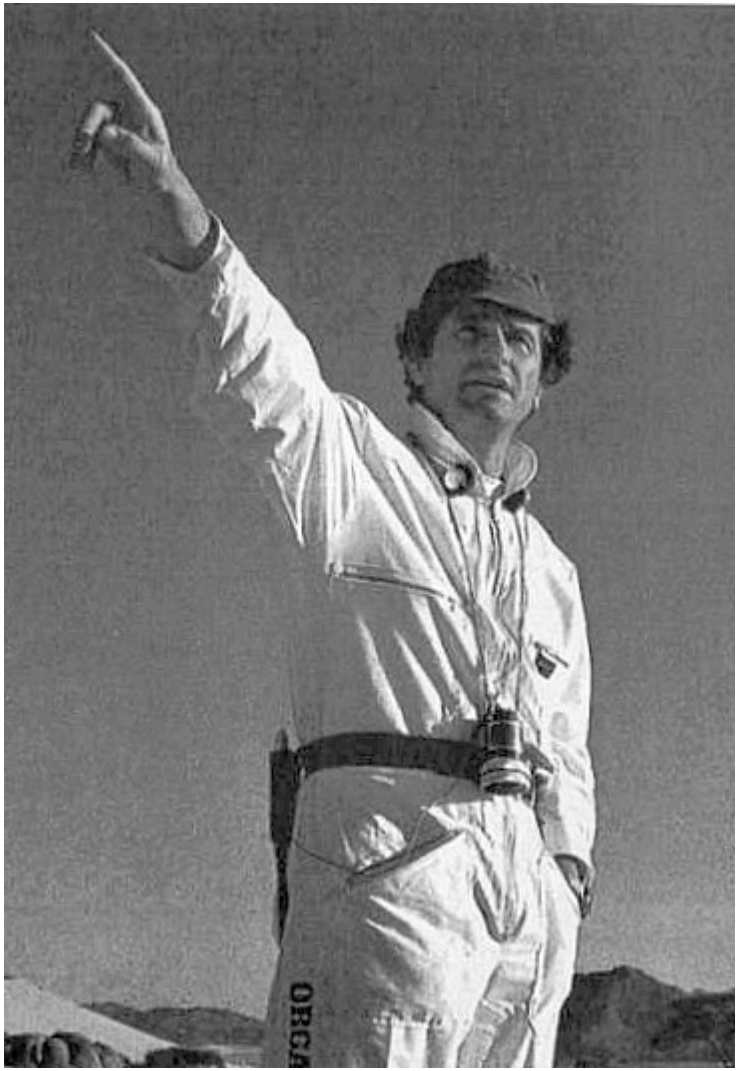
ШЕВАЛЬЕ, Морис (1888–1972) — невероятно популярный французский актер и певец, дебютировавший в кино еще в 1908 году.

ШТРОГЕЙМ,Эрик фон — один из величайших мастеров немого кино, постановщик фильмов «Алчность», «Свадебный марш» и других.

ШУРАКИ, Эли (1950) — французский кинорежиссер.

ЮСТЕР, Франсис (род. в 1947) — французский актер, дебютировавший в 1970 году. Его часто снимал Лелуш.

ИЛЛЮСТРАЦИИ





«Мужчина и женщина моей жизни — Симон и Евгения, мои родители»



«Я победил на маскараде в Вейе-сюр-мер, в связи с чем мое имя впервые было упомянуто в печати»

«В три года меня звали «Петушок»



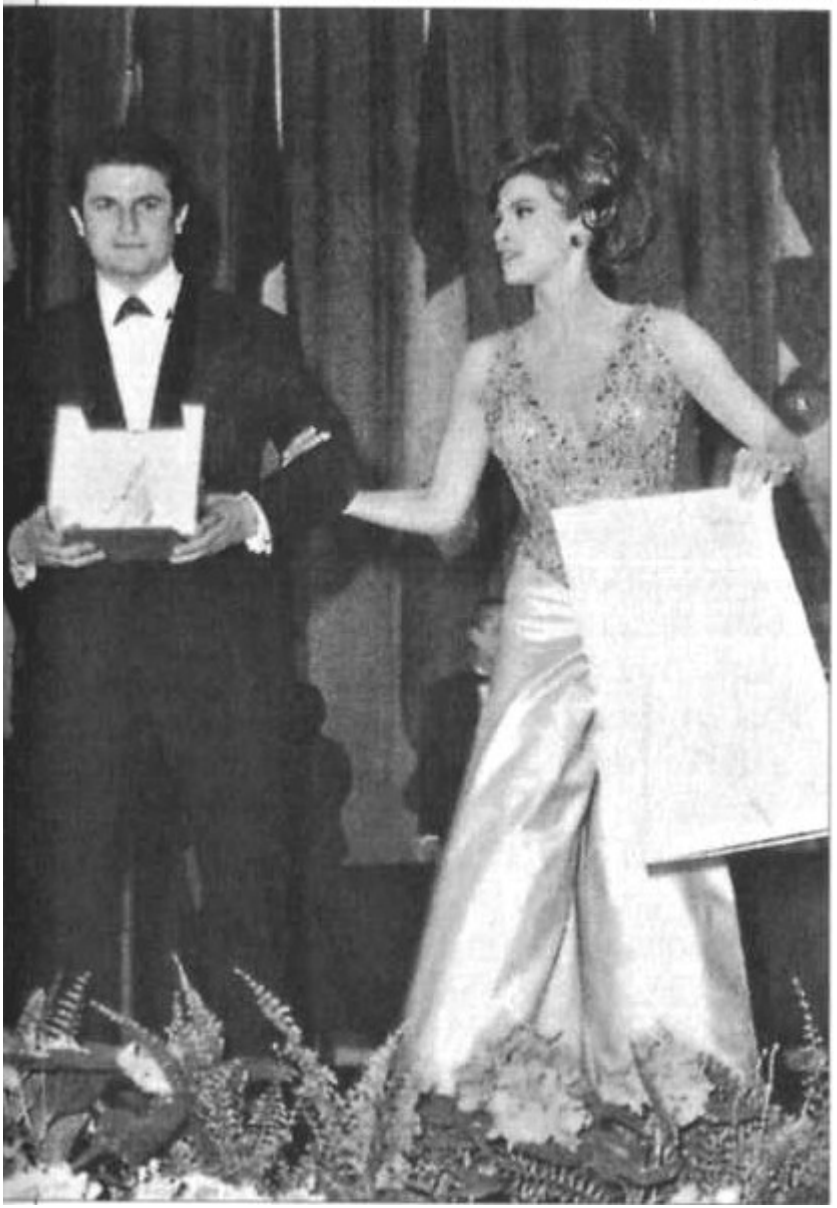
«Именно благодаря «Мужчине и женщине» я стал независимым кинорежиссером. Это самый важный фильм в моей жизни»





Анук Эме и Жан Луи Трентиньян

Каннский кинофестиваль.
Золотая пальмовая ветвь за «Мужчину и женщину» . 1966



«На съемках фильма «Жить, чтобы жить».
Ив Монтан заставляет меня и Анни Жирардо плакать от смеха»





«Человек, который мне нравится» (1969). Звездный дуэт — Жан Поль Бельмондо и Анни Жирардо



«Смик, Смак, Смок» (1971)



«Другой мужчина, другой шанс» (1977). В главных ролях — Джеймс Каан и Женевьева Бюжоль



«В 1972 Ингрид Бергман вручила мне весьма престижную премию «Хрустальная камера» на Каннском фестивале»

«С Новым годом!» (1973).
Две премии за исполнение лучших ролей получили Франсуаза Фабиан и Лино Вентура на фестивале в Сан-Себастьяне





«Хулиган» (1970)
с Жаном Луи Трентиньяном
и Кристин Лелуш

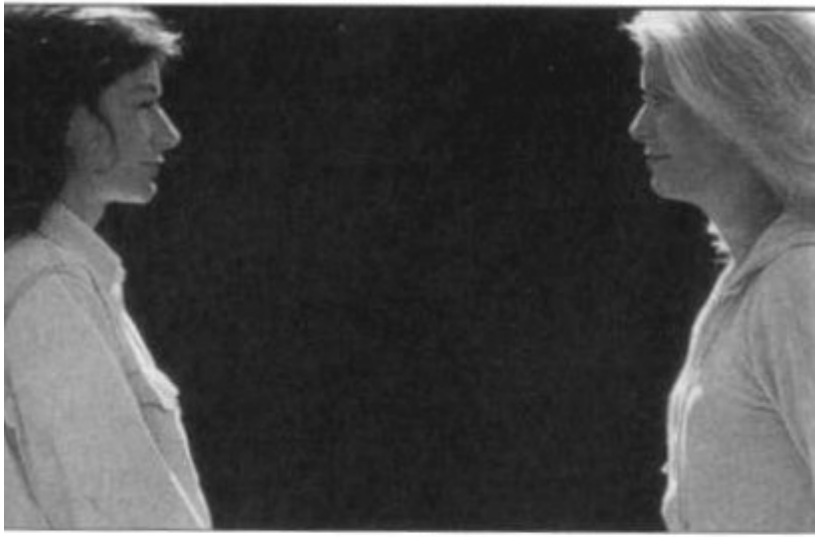
«Кот и мышь» (1975).
В главной роли —
Мишель Морган, вернувшаяся
в кинематограф
после долгого перерыва





«Робер и Робер» (1978).
Жак Вийере (справа)
получил премию «Сезар»
за лучшую мужскую роль

Анук Эме и Катрин Денев («Если начать сначала», 1976)



Шарлотта Ремплинг
и Мишель Пикколи
(«Да здравствует жизнь!», 1984)





Жан Поль Бельмондо
(«Баловень судьбы», 1988)

Бернар Тапи («Мужчины и женщины: инструкция по использованию», 1996)





Джереми Айронс, Патрисия Каас и Клод Лелуш на Каннском кинофестивале



С коллегами — режиссерами:

Фрэнсис Форд Коппола и Лелуш на премьере фильма «Наполеон» Абеля Ганса



«Жан Пьер Мельвиль — мой старший брат, он всегда с трепетом следит за моей работой»



«Голливуд встретил меня «Оскарами»! А вручали мне их Фред Астер и Джинджер Роджерс»



На премьере фильма «Одни и другие» с Барброй Стрейзанд



«Джон Траволта мой лучший американский друг»

Эти фильмы уже стали классикой:

«Эдит и Марсель» (1983) — история легендарной любви Эдит Пиаф и боксера Марселя Сердана





«Мой Жан Вальжан — это он, Жан Поль Бельмондо»



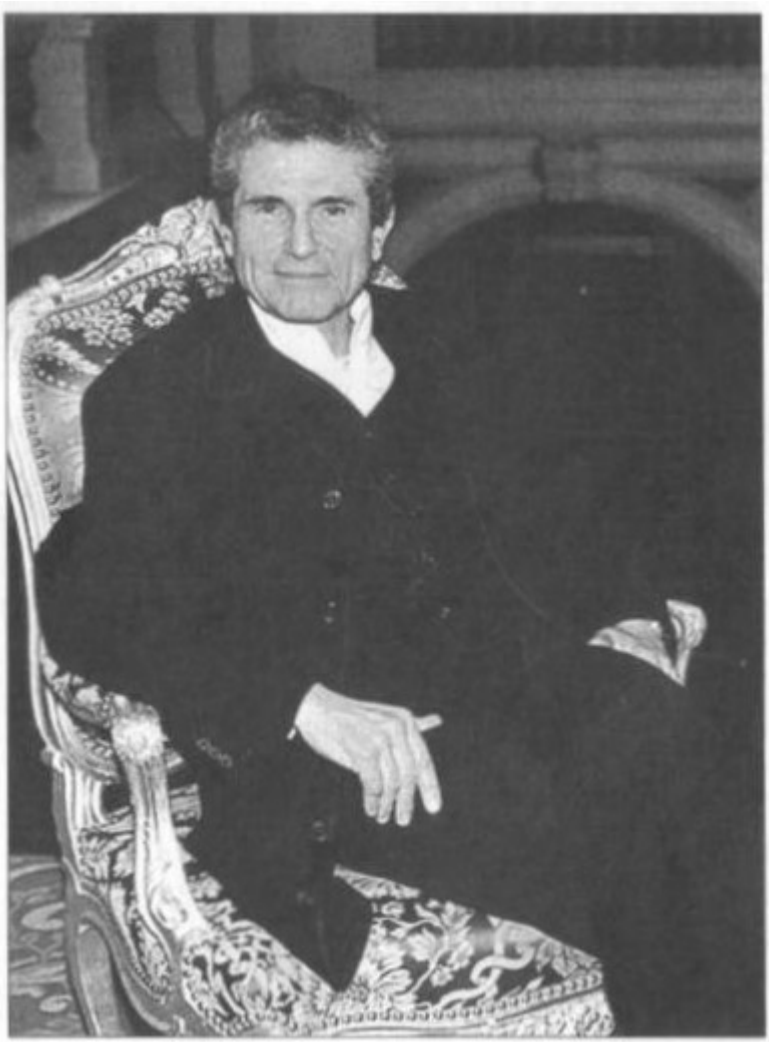
Во время съемок «Отверженных» (1994) однажды вспыхнул пожар, сгорели декорации. Лелуш на пепелище

«Мужчина и женщина двадцать лет спустя».
В фильме Лелуша пути героев разошлись...





...а в жизни Лелуш
и его жена Алекс Мартинес
неразлучны.
«Она — моя путеводная звезда»



notes

ПРИМЕЧАНИЯ

1

Морис Лемэтр (настоящее имя Морис Бисмют) — французский кинорежиссер и писатель. Родился в Париже в 1926 г. (Здесь и далее, кроме оговоренных случаев, примеч. автора.)

2

Леттризм — поэтическая школа, основанная в 1945 г. Изидором Изу, занимается звучанием и графикой самих букв, а не смыслом слов. Учитывая это, можно понять интерес Мориса Лемэтра к моему фильму.

3

Бронберже родился в Париже 29 июля 1905 г., умер в Париже 17 ноября 1990 г.

4

Дэррил Фрэнсис Занук — американский актер, продюсер и сценарист. Родился в г. Омахо, штат Небраска (США) 5 сентября 1902 г., умер в Палм Спрингсе, Калифорния, 22 декабря 1979 г. Основатель киностудии «XX век Фокс».

5

Луи Б. Мейер (Елиезер Бёрт Мейер) — американский продюсер, родился 4 июля 1885 г. в Демре (Литва), умер в Лос-Анджелесе, Калифорния, 29 октября 1957 г. Соучредитель и сопрезидент компании «Метро Голдвин Мейер» вместе с Сэмуэлем Голдвиным (Шмуэль Гельбфиш, родился в Варшаве (Польша) 27 августа 1882 г., умер в Беверли Хиллз, Калифорния, 31 января 1974 г.).

6

«Аронд» — закругленный спереди и сзади автомобиль, который в то время выпускала фирма «Симка».

7

Морис Ролан Пиала, родившийся 21 августа 1925 года в Кенла (Пюи-де-Дом), был старше меня на двенадцать лет.

8

ORTF — Управление французского радиовещания и телевидения (фр., примеч. перев.)

9

Правительство Виши, должно быть, с целью экономии отменило смешанную программу, которая на одном сеансе включала два разных фильма. Поэтому я был «приговорен» вновь смотреть один и тот же фильм.

10

Он должен был называться «Жизнь в замке», но, это следует отметить, не имеет ничего общего с одноименным фильмом, снятым в 1966 году Жаном Полем Рапено с участием Катрин Денёв, Пьера Брассёра, Филиппа Нуаре и Анри Гарсена.

11

По правде говоря, я должен сказать, что в то время Швеция смотрела влюбленными глазами на французское кино, поскольку она выступила сопроизводителем фильмов Жан Люка Годара «Мужское - женское» и фильма Аньес Варда «Создания».

12

Со временем мы с Пьером Бронберже стали друзьями. В оккупацию, в эпоху, когда я прятался в кинотеатрах, он год был заключенным в концлагере Дранси. Как-то вечером в ресторане, когда я удивился, что он, совсем не религиозный еврей, не ест свинину, он рассказал мне, что однажды, преследуемый гестапо, он бежал до полного изнеможения и спрятался на верхушке дерева. «Я поклялся, — сказал он мне, — что если уцелею, то больше никогда не буду есть свинину».

13

Идея фильмов о женщинах и вечной женственности носилась в воздухе (может быть, по причине начавших появляться феминистских движений). Братья Хаким уговорили Клода Шаброля снять в 1960 году фильм «Добрые женщины». В том же году Жан Люк Годар снял фильм «Женщина есть женщина». Оба этих фильма успеха не имели.

14

В журнале «Кайе дю синема» № 169 (август 1965 г.) можно прочесть: «Оказывается, все, что он хочет сделать, Лелуш делает, благодаря чрезмерности и отсутствию вкуса. Он превращает в посмешище не только «крупный план», но и подлинный дух новаторства и подлинную творческую свободу».

15

Что?

16

Жерар Лебовичи, родившийся в Париже в 1932 г., был одновременно продюсером и основателем (в 1960 г.) знаменитого артистического агентства «Артмедиа», которое представляло интересы главных актеров и актрис Франции. Он был убит в Париже 15 марта 1984.

17

Leading man — исполнитель главной роли (англ.).

18

Come fly with me — Полетай со мной (англ.).

19

Александр Мнушкин — французский продюсер, родился 10 февраля 1908 года в Санкт-Петербурге (Россия), умер 3 апреля 1993 года в Париже.

Feed-back — обратная связь (англ.).

21

Это было почти в последний раз. Со следующего года положение начало меняться, и каннское жюри скоро будет состоять только из важных персон, связанных с кино.

22

Он был председателем жюри в 1959-м, в год присуждения Золотой пальмовой ветви фильму «Летят журавли».

23

Senhores — синьоры, господа (порт.).

24

Симона Ренан (Жоржетта Симона Алексина Бюиньи) — французская актриса, родилась в Амьене 19 марта 1911 года.

25

«Battling Joe» — «ДрачливыйДжо» (англ., примеч. перев.).

26

Вот избранные места, фрагменты из № 180 (июль 1966 г.) журнала «Кайе дю синема»: «Мужчина и женщина» — фильм, в котором несколько отличных мыслей отчаянно кусают себя за хвост в поисках автора, ничем не отличается от тех самоуверенных черновиков, что ему предшествовали… Предлагать глупое кино — значит прежде всего презирать зрителя… Упрямое нагромождение немотивированных планов… бессвязность и хаос… Кинематограф Лелуша, пролиферация образов, — это болезнь кино, это его рак».

27

Через несколько лет Жак Ривет, режиссер «Новой волны», если только он таковым был, скажет такую откровенную фразу: «Правда о «Новой волне» состоит в том, что она закончилась провалом».

28

«Gay Divorced» — «Беспутный разведенный муж» (англ.).

29

Премии Американской академии кинематографических искусств и наук (англ.).

30

До меня «Оскара» получали еще девять моих соотечественников: Клодетт Кольбер, Морис Клош, Рене Клеман, Жак Тати, Морис Шевалье, Марсель Камю, Симона Синьоре, Серж Бургиньон, Морис Жарр. После Рене Клемана («Оскар» в 1950 году за фильм «По ту сторону решетки» и «Оскар» в 1952 году за фильм «Запрещенные игры») и Мориса Жарра («Оскар» в 1962 году за музыку к фильму «Лоуренс Аравийский» и «Оскар» в 1965 году за музыку к фильму «Доктор Живаго») я третий француз, получивший два «Оскара».

31

Ball-room — танцевальный зал (англ., примеч. перев.).

32

Кроме Мишели Рей, которая, как и я, снимала во Вьетнаме, и Криса Маркера и Уильяма Клейна, снимавших в Соединенных Штатах.

33

«Паша» — на морском жаргоне — «капитан, командир корабля» (примеч. перев.).

34

Major Companies — большие кинокомпании (англ., примеч. перев.).

35

Просмотры после проявления пленок всего материала, отснятого накануне. Rushes (или рабочие пробы) имели место каждый день в течение всей съемки.

«My Fair Lady» — «Моя прекрасная леди» (англ.).

37

Необходимо видеть и смотреть снова и снова «Breakfast at Tifflany's» («Зявтрак у Тиффани») — один из самых знаменитых ее фильмов (1961 г.), снятый Блейком Эдвардсом и названный во французском прокате «Бриллианты на канапе».

38

Члены жюри Луи Малль и Роман Полански подали в отставку.

39

1967 г. С участием Жана Пьера Кальфона, Анни Жирардо, Бруно Кремера, Анны Вяземской, Франсуа Перье, Анри Гарсена.

40

Альбер Дьёдонне, исполнявший в 1925 году главную роль в фильме «Наполеон» Абеля Ганса, родился в Париже 26 ноября 1889 года. Он умер в Париже 19 марта 1976 года. Значит, в момент моей встречи с ним ему шел 81-й год, как и Абелю Гансу.

41

Известный своим гигантским экраном зал на авеню де Ламотт-Пике в Париже.

42

В 1932 году Абель Ганс осуществил второй вариант своего «Наполеона», звуковой и с новыми исполнителями. Наш фильм рассматривался Гансом как окончательная версия.

43

Луи Жан Рене Деллюк — французский писатель, кинорежиссер и сценарист, родился 14 октября 1890 года в Кадуэне (Дордонь), умер 22 марта 1924 года в Париже.

До настоящего времени я был владельцем прав на обе версии: версии немого «Наполеона» 1925–1927 годов и звуковой версии «Бонапарт и Революция». В 1970 году Ганс продал мне права на первую версию, чтобы я смог стать продюсером второй (фактически она третья).

Она также писатель и опубликовала два романа: «Когда смолкают барабаны» («Сток») и «Улица Пушкина» («Альбен Мишель»).

Он впервые попробовал себя в качестве театрального режиссера в прошлом, 1971 году, поставив психологическую драму «Франц», где он играл вместе с Барбарой.

«Море, секс и солнце» (англ.).

48

С Арлетт Гордон в роли моей ассистентки.

49

Что надолго повергло меня в уныние, несмотря на то что в том же 1973 году я получил почетную премию серебряной кинокамеры (почетную серебряную кинокамеру) из рук Ингрид Бергман.

50

Испанский писатель и режиссер, родился в Мелилье 11 августа 1932 г.

51

«Да здравствует смерть» (исп.). Снятый в 1971 г., этот фильм представляет собой крайне резкий антифранкистский памфлет, разумеется, запрещенный в Испании.

52

Родился в Бриджпорте (США) 6 августа 1917 г., умер в Санта-Барбаре (штат Калифорния) 1 июля 1997 г.

53

Напомним, что «Ночь охотника» (1955) — это единственный фильм, снятый великим американским и английским актером Чарлзом Лаутоном (1899–1962).

Эта техника позволяет одновременно записывать изображение и звук. До этого камеры такого рода весили от 50 до 60 кг, они устанавливались на штативы и были такими шумными, что приходилось переозвучивать многие кадры. Весь же звуковой ряд «С Новым годом!» был записан непосредственно на съемках.

Увы, Мельвиль как в воду глядел: он скончался в 1973 г., вскоре после выхода «С Новым годом.»

56

См. на эту тему превосходную книгу А. Брюнелена «Габен» (Робер Лаффон).

57

Габен часто использует это выражение, позаимствованное из рекламы шин, чтобы выразить высшую степень восторга. Кстати, Одьяр использовал его в фильме «Кабаре сопротивляется».

Этот прием уже был использован в 1944 году Робертом Монтгомери в его фильме «Женщина в озере», снятом по роману Реймонда Чандлера. У Монтгомери герой появляется на экране лишь однажды, отраженным в зеркале.

59

Двадцать два года спустя идея фильма опять забрезжила в моей голове. Я знаю, что это замкнутое пространство предоставило бы мне великолепную микросреду для изучения человеческих отношений. И я предложил моему соавтору, сценаристу Пьеру Леру, работать вместе со мной над фильмом, который будет называться «Дорога Гордыни» (таков официальный адрес «Отелери де Туржевиль». Пока что я не могу сказать наверняка, что этот отель станет тем, чем должен был стать изначально, — кинодекорацией. Как всегда, время покажет.

В конце съемки все камеры, прожекторы и прочий технический инвентарь возвращают их владельцам.

61

Он находился в помещении бывшего Склада патронов в Венсенне.

Которая вскоре будет переименована во «Франс 2».

63

Которые несколько лет спустя стали его так же рьяно превозносить.

64

Николь Гарсиа удастся лет двадцать спустя «сочетать в браке» Денёв и Дютронка в ее прекрасном фильме «Вандомская площадь».

Он умер в 1984 году.

И двадцать лет спустя сия коллекция красуется в моем рабочем кабинете. Но теперь она не полная — я не покупал выходившие позднее номера: есть же предел мазохизму.

«Общество драматургов, композиторов и издателей музыкальных произведений». Оно инкассирует и распределяет средства, предназначенные для оплаты авторских прав и собираемые за счет исполнения и распространения музыкальных произведений.

Так в тексте (примеч. перев.)

69

Сергей Михайлович Эйзенштейн, русский режиссер и продюсер фильмов, родился в Риге 23 января 1898 г., умер в Москве 11 февраля 1948 г. Автор многих фильмов, в том числе «Броненосец Потемкин» (1925), «Александр Невский» (1938) и «Иван Грозный» (1944).

70

В тексте Лелуша он назван «Антоном Балатовым» (примеч. перев.)

71

Родился в Дюссельдорфе в 1945 г. Является, в частности, режиссером фильмов «Страх вратаря перед одиннадцатиметровым» (1971), «Американский друг» (1977), «Париж, Техас» (Золотая пальмовая ветвь на Каннском фестивале, 1984), «Крылья желания» (1987).

72

Мари Софи Поша — такова ее девичья фамилия — взяла в качестве сценического псевдонима фамилию Бертье. После нашей свадьбы она стала Мари Софи Л. (Л., конечно, означает Лелуш).

73

Предварительный показ «Вот так истории» состоялся во Дворце Конгрессов в Париже, 17 марта 1992 года.

«Фантагиро» («Пещера золотой розы»).

75

Это прозвище, намекающее на фамилию актера, звучит так же, как французское «bebelle», что означает на арго «медальон с изображением святого».

76

Напомню, что с Фернанделем я снял всего один скопитон — «Корсиканское танго».

77

Тот, который снял первого «Рокки» со Сильвестром Сталлоне.

Озаглавленная «Happy New Year».

79

Ежедневник для кинематографистов. В нем каждый день даются сведения по посещаемости кинотеатров.

Кинобизнес (англ.).

81

Развлечение (англ.).